



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Imitation, Adaption, Innovation –

Räumlichkeit und Plastizität bei Petrus Christus

verfasst von / submitted by

Susanne Plank, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist unter reger Anteilnahme vieler Personen zustande gekommen, wofür ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken möchte.

Allen voran danke ich meiner Betreuerin Frau Prof. Monika Dachs-Nickel für wertvolle Denkanstöße, fachlichen Rat und freundliche Unterstützung. Ihre Erreichbarkeit auch bei kleinen Fragen und ihre Bereitschaft, mir sogar aus dem Urlaub die Türen der Bibliotheca Hertziana zu öffnen, waren mir eine große Hilfe.

Weiters danke ich meiner Familie und meinen FreundInnen, die sich geduldig meine Vorträge über Petrus Christus und meine Ideen zu Inhalt und Aufbau der Arbeit angehört haben und mittlerweile selbst schon fast Experten für altniederländische Malerei geworden sind.

Zuletzt möchte ich meinen StudienkollegInnen danken, die die Entstehung meiner Arbeit im Privatissimum begleitet und meine Zeit in der Bibliothek bereichert haben. Das Gefühl von Gemeinschaft bei unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten werde ich nicht vergessen.

Zur leichteren Lesbarkeit werden in der vorliegenden Arbeit einige wenige Ausdrücke auf die maskuline Sprachform beschränkt, verstehen sich aber als geschlechtsneutral.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

I.1 Fragestellung	1
I.2 Forschungsstand	3

II. Hauptteil

1. Imitation – Petrus Christus als Nachahmer Jan van Eycks	8
1.1 Figur und Landschaft	8
1.2 Räumlichkeit bei Christus und van Eyck	11
1.3 Indizien für eine Abkehr vom eyckischen Vorbild	19
2. Adaption – Neue Vorbilder für Petrus Christus	24
2.1 Die Veränderung der figürlichen und räumlichen Modellierung	25
2.2 Motivische Zitate in neuem Kontext	34
2.3 Das verbesserte Duplikat	37
3. Innovation – Petrus Christus als Reformator der Räumlichkeit	43
3.1 Innenraum und Außenwelt	44
3.2 Die Modellierung und Platzierung der Figuren im Raum	54
4. Die Porträts als <i>summa</i> der Tendenzen im Gesamtwerk	58
4.1 Spiel zwischen Licht und Schatten	59
4.2 Die Verankerung der Porträtierten im Raum	68
III. Conclusio	74
Literaturverzeichnis	77
Werkliste	84
Abbildungsverzeichnis	86
Abbildungen	88

I. Einleitung

I.1 Fragestellung

Durch die Ausstellung im Metropolitan Museum of Modern Art im Jahre 1994 wurde die gängige Ansicht, der Brügger Maler Petrus Christus sei als Kopist in der Tradition Jan van Eycks in der zweiten Reihe des Kanons der altniederländischen Malerei zu verorten, erstmals umfassend revidiert. So sehr die Abhängigkeit des Petrus Christus von Künstlerkollegen als Inspirationsquelle unbestreitbar ist, so wenig ist eine Reduzierung seines Werkes auf reines Kopieren fremder Leistungen gerechtfertigt. In dieser Arbeit soll das Oeuvre des Petrus Christus mit Fokus auf seine künstlerische Umsetzung von Räumlichkeit und Plastizität untersucht werden. Die Konzentration auf diese Bildkomponenten liegt in deren prominenter Stellung innerhalb des Werkes des Petrus Christus begründet.

Die Erarbeitung von Dreidimensionalität, die sich wie ein roter Faden durch die religiösen Bilder ebenso wie die Porträts des Petrus Christus zieht, basiert auf der Beschäftigung des Künstlers mit fremden Werken, die mehr oder weniger stark in sein Oeuvre einfließen. Kern der Analyse ist demnach der Umgang des Petrus Christus mit Vorbildern, wobei hier auch versucht wird, diesen Maler vom Verdacht der bloßen Imitation Jan van Eycks zu befreien und sein Werk mit weiteren Vertretern der *ars nova* wie dem Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden und Dirk Bouts zusammenzuführen. Darauf aufbauend wird diskutiert, inwieweit Petrus Christus Impulse der genannten Künstler in seine Bildgestaltung aufnimmt und wie er sich in Folge fremde Bildideen durch Adaption aneignet. Ausgehend von dieser Zusammenschau wird erörtert, welche seiner Gestaltungselemente über die Vorlagen hinausgehend künstlerische Innovation darstellen.

Auch wenn sich die historischen Quellen nicht mit den erhaltenen Gemälden decken, lässt sich dennoch ein recht vollständiges Bild von Petrus Christus nachzeichnen. Aus Baerle stammend, tritt er zum ersten Mal am 6. Juli 1444 in Erscheinung, als er sich in das *Poorterboeken*, das Bürgerregister, der Stadt Brügge eintragen lässt, *omme schildere te zine*, also um als Maler zu arbeiten, wofür ein Gönner drei flämische Pfund bezahlt.¹ Schon mit dieser ersten Dokumentation wird Petrus Christus dem Nahbereich der Werkstatt Jan van Eycks zugeschrieben, obwohl dies aus historischer Sicht rein

¹ Vgl. Martens 1994, S.15.

spekulativ ist.² Ab dieser ersten Nennung im Bürgerverzeichnis taucht Petrus Christus immer wieder in Dokumenten auf, die teils repräsentative Aufträge an ihn belegen, wie beispielsweise 1454 für drei Kopien der wundertätigen Cambrai Madonna oder 1462/63 für Kulissen der Wurzel Jesse und von Jerusalem anlässlich des triumphalen Einzugs Philipps des Guten in Brügge.³ Doch nicht nur diese offiziellen Projekte lassen auf Erfolg und Ansehen des Petrus Christus in Brügge schließen, auch Rechtsdokumente beweisen seinen hohen sozialen Status. So stand er etwa als offizieller Repräsentant der Malergilde sicher in regem Kontakt mit Kollegen und war auch Mitglied in zumindest zwei prestigeträchtigen Laienbruderschaften, *Unserer Lieben Frau vom dürren Baum* und *Unserer Lieben Frau vom Schnee*.⁴ Wie aus den zahlreichen Aufträgen und Werken ersichtlich, traf er offenbar den Geschmack seiner Zeit. Nach seinem Tod 1474/75 wird seine Werkstatt von seinem Sohn Bastyaen übernommen.⁵ Später gerät Petrus Christus zwar nördlich der Alpen in Vergessenheit und wird zum Beispiel in Carel van Manders *Schilderboeken* nicht erwähnt, erfreut sich aber einiger Bekanntheit in Italien. Schon 1492 wird sein Bildnis einer französischen Dame im Inventar der Sammlung von Lorenzo de' Medici gelistet.⁶ 1524 erwähnt ihn Pietro Summonte als berühmten Maler aus Flandern, dessen *Majestas Domini* sich in der Sannazaro Sammlung befindet und der ein Vorgänger Jan van Eycks gewesen sei.⁷ In der zweiten Edition der *Viten* Vasaris avanciert Petrus Christus als Pietro Crista zu einem Nachfolger von Hans Memling.⁸

Mit seinen – oft unterschätzten – Leistungen tritt Petrus Christus vor allem auf dem Gebiet der Raum- und Figurendarstellung in zunehmendem Maße aus dem Schatten van Eycks. Der wachsende Grad der gestalterischen Unabhängigkeit soll in dieser Arbeit anhand seines eklektischen Oeuvres nachvollzogen und schlüssig belegt werden und so sein Renommee als markante, eigenständige und unverwechselbare Künstlerpersönlichkeit weiter aufgewertet werden.

² Vgl. Upton 1990, S. 8-9. Dass die Nennung im *Poorterboeken* als Argument gegen eine mögliche Beteiligung des Petrus Christus an der Werkstatt van Eycks gewertet wird, lässt sich durch das Brügger Stadtrecht erklären. Dieses legt fest, dass das Bürgerrecht jedem verliehen wird, der entweder ein Jahr in der Stadt gelebt hat oder die Summe von drei Pfund aufbringt. Die Tatsache, dass Petrus Christus zahlen muss, beweist also indirekt, dass er sich vor dem Tod Jan van Eycks im Jahre 1441 zumindest nicht längere Zeit in Brügge aufgehalten haben kann.

³ Vgl. Martens 1994, S. 15-17.

⁴ Vgl. Martens 1994, S. 16-19.

⁵ Vgl. Martens 1994, S. 19.

⁶ Vgl. Nuttall 2006, S. 210. Es könnte sich hierbei um das *Bildnis einer jungen Dame* in Berlin handeln, auch wenn dies nicht belegbar ist.

⁷ Vgl. Nicolini 1925, S. 236-237.

⁸ Vgl. Vasari 1906, S. 580-581.

I.2 Forschungsstand

Abgesehen von den oben schon genannten italienischen Autoren taucht Petrus Christus nur sehr sporadisch auf. In den Fokus der Kunstgeschichtsforschung tritt er zum ersten Mal 1824 in einem Brief von Gustav Waagen, dem Direktor des Berliner Kaiser-Wilhelm-Museums, an die Société des Beaux-Arts in Gent. In diesem Brief geht es Waagen in erster Linie um Informationsgewinn, er stellt Fragen zu Jan van Eyck, Memling, Rogier und Justus van Gent und will sich die Richtigkeit von Giorgio Vasaris und Carel van Manders Biographien bestätigen lassen.⁹ Im Zuge dessen erwähnt er auch Giorgio Vasaris Pietro Crista, den er mit dem *Goldschmied in seinem Laden* in Verbindung bringt, wobei er dessen XPI-Monogramm der Signatur als Christophori deutet.¹⁰ In diesem Absatz werden auch die Weichen der Petrus Christus Forschung gestellt, da Waagen ihn zum ersten Mal als Schüler Jan van Eycks bezeichnet.¹¹

Johann David Passavant erwähnt Petrus Christus in seinem berühmten Reisebericht von 1833 direkt und indirekt. Zunächst führt er die *Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus* als Teil der Sammlung Alder in London an, wobei er allerdings das Bild als Frühwerk Jan van Eycks erkennen will und die seines Erachtens falsche Inschrift als PETRUS PERUS ME FECIT 1517 (statt PETRUS XPI ME FECIT 14*7) liest.¹² Den ihm von Vasari bekannten Pietro Crista kennt er ebenfalls als Nachfolger Jan van Eycks und als Autor des *Bildnisses einer jungen Dame* und des *Goldschmieds in seinem Laden*, nennt ihn aber, Waagen folgend, wieder Peter Christophoro.¹³

Der Name Petrus Christus wird erst durch W. H. J. Weale durchgesetzt, der sich in zahlreichen Artikeln mit historischen Dokumenten befasst und 1909 auch einen Artikel über Petrus Christus verfasst. Weale zitiert als Erster die Eintragung ins *Poorterboeken* von 1444, den Auftrag für die Kopien der Madonna Cambrai und den Beitritt zur Bruderschaft *Unsere liebe Frau vom Dürren Baum*.¹⁴ Er zählt des Weiteren nicht nur die ihm bekannten Bilder des Petrus Christus auf, sondern bringt auch erstmals Sebastian Christus, den er nur aus Dokumenten kennt, und dessen Sohn Petrus II Christus ins

⁹ Vgl. Waagen 1824, S. 441-442.

¹⁰ Vgl. Waagen 1824, S. 448.

¹¹ Vgl. Waagen 1824, S. 448.

¹² Vgl. Passavant 1833, S. 92.

¹³ Vgl. Passavant 1833, S. 424.

¹⁴ Vgl. Weale 1909, S. 100-102.

Spiel.¹⁵ Diesem ordnet er unter anderem die *Exeter-Madonna*, die Brüsseler *Beweinung* und den mittlerweile zerstörten *Kalvarienberg* zu.¹⁶

Wollten die frühen Autoren in erster Linie die altniederländische Malerei im Allgemeinen wieder etablieren, hinterfragt die nächste Gruppe der Petrus-Christus-Forschung dessen Leistungen systematisch. Abgesehen von wenigen Aufsätzen wird Petrus Christus auch hier nur im Kontext mit anderen Malern behandelt, wobei dieser Vergleich zu seinen Ungunsten ausfällt.

Max Friedländer beschäftigt sich mit Petrus Christus im ersten Band seiner erstmals 1924 erschienenen Enzyklopädie über die altniederländische Malerei gemeinsam mit den Brüdern van Eyck. Petrus Christus, so folgert er, stehe zweifellos in enger Abhängigkeit zu Jan van Eyck.¹⁷ Nicht nur bei den Beschreibungen der einzelnen Werke, auch in der Zusammenschau äußert sich Friedländer abfällig über Petrus Christus, dessen pedantische Zeichnung von steifen Gewändern und ballonhaft aufgeblasenen, gestauchten Körpern er kritisiert.¹⁸ Friedländer lobt aber auch seine Schlichtheit und seine überzeugenden Interieurs.¹⁹

Wolfgang Schöne befasst sich erstmals 1937 in seinem Aufsatz zumindest peripher mit Petrus Christus, wobei er ihm die Vorlage für eine Kreuzabnahme in Neapel zuschreibt, die wohl gleichzeitig mit der Brüsseler *Beweinung* entstanden sei.²⁰ In seiner Publikation über die altniederländische Malerei 1939 erweitert Schöne das Epigonentum des Petrus Christus auf Rogier.²¹ Schöne sieht Petrus Christus nicht als Schüler Jan van Eycks, er habe allerdings in späteren Jahren vornehmlich Jan van Eyck kopiert.²²

Bei Otto Pächt, dessen Auseinandersetzung mit Petrus Christus sich über mehrere Aufsätze und Bücher zieht, kommt es erstmals zu einer Aufwertung der künstlerischen Leistung. In einem Aufsatz 1923 datiert Otto Pächt die Brüsseler *Beweinung* aufgrund stilistischer Vergleiche mit dem *Goldschmied* und den Porträts des Kartäusers und Edward Grymestons in das Frühwerk des Malers.²³ 1994 charakterisiert Pächt Petrus Christus zwar als den „kleinsten der großen Meister“²⁴ und als van Eyck-Epigonen, der

¹⁵ Vgl. Weale 1909, S. 103-114.

¹⁶ Vgl. Weale 1909, S. 114-119.

¹⁷ Vgl. Friedländer 1967, S. 81.

¹⁸ Vgl. Friedländer 1967, S. 86-89.

¹⁹ Vgl. Friedländer 1967, S. 90.

²⁰ Vgl. Schöne 1937, S. 158-159.

²¹ Vgl. Schöne 1939, S. 14.

²² Vgl. Schöne 1939, S. 27.

²³ Vgl. Pächt 1926, S. 164-165.

²⁴ Vgl. Pächt 1994, S. 77.

aber über die Imitation seiner künstlerischen Leitfigur zu einer eigenen, teils visionären Bildsprache findet.²⁵ Er beleuchtet auch den Stilpluralismus in den Werken des Petrus Christus und vermutet bei den späten Bildern, allen voran dem *Bildnis einer jungen Dame*, Spuren einer holländischen Malschule.²⁶ Sogar in seinem Werk über die Begründer der niederländischen Malerei von 1989 wird Petrus Christus als durchaus origineller Schüler Jan van Eycks hervorgehoben, der im Gegensatz zu seinem Lehrer die Fluchtpunktkonstruktion beherrscht.²⁷ Die *Friedsam-Verkündigung* schreibt Pächt allerdings Hubert van Eyck zu.²⁸

In Erwin Panofskys Standardwerk zur altniederländischen Malerei von 1953 wird Petrus Christus als Erbe der Gründerväter angeführt. Laut Panofsky beginnt Petrus Christus als Schüler und Werkstattmitarbeiter Jan van Eycks, der sich nach seiner Niederlassung als Freimeister 1444 Rogier zuwendet, aber mit der *Exeter-Madonna* um 1450 wieder zu Jan van Eycks Malweise zurückkehrt.²⁹ Allgemein sind es für Panofsky ruhige Gefühlstiefe, blockhaftes Volumen und empirisches Verständnis von Räumlichkeit, die Petrus Christus zum „Piero des Nordens“ machen, auch wenn Petrus Christus damit nicht an die gestalterische Kraft Jan van Eycks heranreiche.³⁰

Aufbauend auf den großen Überblickswerken werden in den 1970ern in mehreren Dissertationen beziehungsweise Monographien verschiedene Aspekte des Oeuvres des Petrus Christus thematisiert.

Peter Schabackers Monographie von 1974 soll in erster Linie Fragen zur Chronologie innerhalb des Werkes lösen, wozu er es grob in drei Phasen unterteilt. Zunächst ist Petrus Christus als wahrscheinlicher Assistent Jan van Eycks noch sehr in der eyckischen Malweise verhaftet und zeigt keinerlei Eigenständigkeit.³¹ In der zweiten Phase strebt Petrus Christus eine möglichst narrative Bildsprache an, die sich unter anderem aus eyckischen, flémallesken und Rogier'schen Quellen speist und bei der die verschiedenen Vorbilder ineinanderfließen.³² Das Spätwerk des Petrus Christus besteht laut Schabacker hauptsächlich aus Andachtsbildern, die sich wieder stärker an Jan van Eyck anlehnen, aber weicher modelliert sind.³³

²⁵ Vgl. Pächt 1994, S. 77.

²⁶ Vgl. Pächt 1994, S. 90.

²⁷ Vgl. Pächt 1989, S. 29-30.

²⁸ Vgl. Pächt 1989, S. 174.

²⁹ Vgl. Panofsky 1953, S. 311-313.

³⁰ Vgl. Panofsky 1953, S. 310-313.

³¹ Vgl. Schabacker 1974, S. 52-56.

³² Vgl. Schabacker 1974, S. 57-60.

³³ Vgl. Schabacker 1974, S. 73-74.

Eine besonders ausführliche Beschreibung des Werkes des Petrus Christus liefert die ebenfalls 1974 erschienene Dissertation von Burkhard Richter. Dessen Verdienst ist nicht nur eine systematische Erfassung und Beschreibung des Werkes des Petrus Christus, er versucht auch, ebenso wie Schabacker, die Bilder drei Schaffensphasen zuzuordnen. Neben den schon bekannten Vorbildern des Petrus Christus, Jan van Eyck, dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, geht Richter auch erstmals intensiv auf das Verhältnis von Petrus Christus zu Dirk Bouts und Albert van Ouwater ein.³⁴

In James Colliers Dissertation 1975 wird das Werk des Petrus Christus unter dem Gesichtspunkt der Verwendung von Perspektivkonstruktion analysiert. Dazu schildert Collier zunächst die Geschichte der Perspektive im Allgemeinen und deren Verwendung in Nordeuropa im Besonderen.³⁵ Vor diesem Hintergrund werden die Werke des Petrus Christus, in denen Collier gestalterische Elemente von Jan van Eyck, Rogier und Dirk Bouts erkennt,³⁶ auf ihre Konstruktionsperspektive hin untersucht. Die Beherrschung der wohl aus Italien übernommenen Zentralperspektive gilt für Collier als bemerkenswerteste Leistung des Petrus Christus.³⁷

Ursula Panhans-Bühler arbeitet in ihrer Dissertation 1976 allgemeine Tendenzen im Werk des Petrus Christus heraus, wobei sie ihr Augenmerk weniger auf chronologische als auf bildinhaltliche und gestalterische Aspekte legt.³⁸ Hinsichtlich Eklektizismus und Originalität würdigt sie Petrus Christus zwar als durchaus eigenständigen Künstler, bindet aber sein Gesamtwerk an Jan van Eyck.³⁹

Ähnlich wie bei Collier steht auch in Neil Marshall Myers' Dissertation von 1978 die Verwendung der Zentralperspektive bei Petrus Christus im Vordergrund. Für Myers ist Petrus Christus als Mitglied eines Künstlerkanons gemeinsam mit Brunelleschi und Masaccio Vorreiter in der Verwendung der Zentralperspektive.⁴⁰ Dabei steht hier vor allem die Verbindung des Petrus Christus nach Italien im Vordergrund, wobei Myers' Argumentation auf einen intensiven Austausch des Künstlers mit Antonello da Messina zielt.⁴¹

³⁴ Vgl. Richter 1974, S. 248-267.

³⁵ Vgl. Collier 1975, S. 10-104.

³⁶ Vgl. Collier 1975, S. 112.

³⁷ Vgl. Collier 1975, S. 128-130.

³⁸ Vgl. Panhans-Bühler 1976, S. 10.

³⁹ Vgl. Panhans-Bühler 1976, S. 75.

⁴⁰ Vgl. Myers 1978, S. 115.

⁴¹ Vgl. Myers 1978, S. 139-159.

Joel Upton in seiner Monographie von 1990 den Fokus der Petrus Christus-Forschung. Er verortet Petrus Christus zunächst in Brügge, wobei er sich nicht nur auf historische Quellen, sondern auch auf Hinweise in dessen Bildern stützt.⁴² Upton sieht in der Unmittelbarkeit der Darstellung und dem devotionalen Charakter der Bilder des Petrus Christus deren herausragendste Qualität, wobei er die höchste Dichte dieser Aspekte bei der *Geburt Christi* in Washington attestiert.⁴³

Die wohl breitenwirksamste Publikation über Petrus Christus ist der Ausstellungskatalog des Metropolitan Museums von 1994. Im Zuge der Ausstellung wurde nicht nur die größte jemals an einem Ort versammelte Menge an Werken des Petrus Christus gezeigt, es wurden auch die historischen Quellen zum Künstler in einer neuen Studie kritisch hinterfragt.⁴⁴ Im Zuge einer generellen Zusammenschau der Bilder des Petrus Christus wurden einige Objekte neu untersucht,⁴⁵ wobei die daraus gewonnen Erkenntnisse nun eine sicherere Zuschreibung der *Friedsam-Verkündigung* ermöglichen.⁴⁶ Auch wenn die Ausstellung nicht alle Bilder des Petrus Christus umfasste, bieten die Katalogbeiträge die wohl genauesten Einzelanalysen.

Abgesehen von dem im Zusammenhang mit der Ausstellung abgehaltenen Symposium, das in einer Sammlung von Aufsätzen nachvollziehbar ist, wurde seit 1994 nur noch sporadisch und über Detailfragen zum Thema Petrus Christus publiziert.

⁴² Vgl. Upton 1990, S. 14-19.

⁴³ Vgl. Upton 1990, S. 89-90.

⁴⁴ Vgl. Martens 1994, S. 15-19.

⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 78-85, S. 96-101, S. 117-125.

⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 117-125.

II. Hauptteil

1. Imitation – Petrus Christus als Nachahmer Jan van Eycks

Petrus Christus wurde, wie schon im Forschungsstand aufgezeigt, vor allem von älteren Kunsthistorikern immer wieder als Epigone Jan van Eycks aufgefasst und dahingehend auch verglichen und beurteilt. Da nun diese Arbeit unter anderem eine solche Einordnung hinterfragt, kommt man nicht umhin, nach Gründen für diese Klassifizierung zu suchen, die über eine stilkritische Betrachtung des Oeuvres von Petrus Christus hinausgehen. Ein wesentlicher Aspekt bei der Annäherung des Werks von Petrus Christus an ein Eyck'sches Vorbild ist neben biographischen Details, die bereits in der Einleitung angeführt wurden, auch die Tatsache, dass – im Gegensatz zu den anonymen Schöpfern eyckisch inspirierter Werke – Petrus Christus als historische Person fassbar ist. Durch diesen Umstand schien Petrus Christus für eine Rolle als Jan van Eyck Schüler prädestiniert, obwohl dies anhand der historischen Quellen eher widerlegt als bestätigt wird. Dennoch liegt die Annahme nahe, dass Petrus Christus in seinen ersten Jahren in Brügge mit dem Nachlass van Eycks in Berührung gekommen sein muss. Eine Anlehnung an Eyck'sche Vorbilder ist an mehreren Bildern von Petrus Christus gut nachweisbar, auch wenn der Grad der künstlerischen Abhängigkeit schwankt.

1.1 Figur und Landschaft: die Umsetzung eyckischer Bildideen bei Petrus Christus

Ein Bild, durch das Petrus Christus besonders stark in der Gruppe der Nachfolger van Eycks verortet wird, ist der *Johannes der Täufer* (Abb.1) in Cleveland. Die Zugehörigkeit dieses Bildes zum künstlerischen Nachhall der Werke van Eycks ist unbestritten, die Zuschreibung an Petrus Christus wurde erst durch stilkritische und technische Vergleiche verfestigt, gilt aber heute als sehr sicher.⁴⁷

Der *Johannes der Täufer* in Cleveland, eines der frühesten Werke des Petrus Christus, wird auf kurz nach seiner Ankunft in Brügge datiert.⁴⁸ Auf dem stark hochformatigen Bild

⁴⁷ Bei Maryan Ainsworth wird der *Johannes der Täufer* nicht nur stilistisch in das künstlerische Oeuvre des Petrus Christus eingebettet, auch hinsichtlich der Maltechnik werden zu einigen anderen seiner Werke Vergleiche gezogen. So gibt es bei dem *Johannes* in Cleveland viele technische Parallelen zur Buchmalerei, ein Schema, das sich in mehreren Bildern des Petrus Christus, wie der *Exeter-Madonna* (Abb. 2), wiederfindet. Auch die Methode der Unterzeichnung hat starke Ähnlichkeit zu teils signierten Werken des Petrus Christus wie zur Geburt der Berliner Flügel (Abb. 3 – Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 82-84).

⁴⁸ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 78.

ist der Heilige in einem weiten roten Umhang zu sehen, sein Attribut, das Lamm Gottes, hält er in Händen.⁴⁹ Im Hintergrund, der fast die gesamte obere Hälfte des Gemäldes einnimmt, kann man hinter einer Felsformation ein Gewässer, ein Stadttor und einige Häuser erkennen, wobei die Stadt sogar mit winzigen Figuren bevölkert ist. Die auffallende Höhe des Bildes sowie die Darstellung eines einzelnen Heiligen legen die Vermutung nahe, dass das Bild ursprünglich Teil eines größeren Ensembles, wahrscheinlich eines Triptychons, gewesen sein muss.⁵⁰

Der *Johannes der Täufer* in Cleveland bezieht sich in mehreren Gestaltungsaspekten auf Bilder von Jan van Eyck. Schon für die Proportionierung einer Standfigur im Verhältnis zur umgebenden Landschaft findet sich ein Vorbild in einem der wichtigsten Werke der altniederländischen Malerei, dem *Genter Altar* (Abb. 4). Die Figur des heiligen Christophorus in der Gruppe der heiligen Pilger der Festtagsseite steht in ähnlichem Größenverhältnis zur Bildfläche wie der heilige Johannes des Petrus Christus. Die Gesamtwirkung divergiert stark, was sich nicht nur aus inhaltlichen Differenzen erklärt. Die Monumentalität des heiligen Christophorus resultiert zwar auch aus dem Vergleich mit den ihn umgebenden, kleineren heiligen Pilgern, das Wegfallen ebendieser Vergleichsfiguren würde sie aber nicht schmälern. Grund dafür ist das Verhältnis zwischen Figur und Mittelgrund, der beim *Genter Altar* aus einer Reihe von Bäumen, beim *Johannes dem Täufer* aus einer Felswand besteht. Vor allem wenn man bei beiden Figuren die Bäume des Mittelgrundes (bei Petrus Christus auf der oberen Kante der Felsen) als Indikatoren für die Größenverhältnisse heranzieht, wird die übernatürliche Größe des heiligen Christophorus deutlich. Dem heiligen Johannes mangelt es allerdings im Vergleich an Monumentalität und Raumbeherrschung deutlich. So kann man zwar auch bei Petrus Christus den Johannes größtmäßig in den Kontext des Mittelgrundes stellen, doch wird durch die hoch aufgetürmten Felsen die Figur in ein wesentlich realistischeres Verhältnis zur umgebenden Natur gerückt.

Vor eine ähnliche landschaftliche Hintergrundfolie sind auch die beiden Figuren des *Heiligen Antonius mit Stifter* (Abb. 5) appliziert. Dieses Fragment eines Triptychons wird heute um 1450 datiert, wobei eine etwas frühere zeitliche Einordnung durchaus denkbar

⁴⁹ Die Darstellung eines Johannes des Täufers als alleinstehende Heiligenfigur ist in Bildern mehrerer Künstler erhalten. So gibt es Varianten bei Gerard David, Hans Memling und auch Petrus Christus selbst, die Figuren unterscheiden sich allerdings. Bei Petrus Christus ist der Heilige in einen weiten Mantel gehüllt, unter dem man das Fellgewand nur erahnen kann, während die asketische Kleidung bei den übrigen Künstlern leichter erkennbar ist. Das Motiv dürfte sich in Brügge großer Beliebtheit erfreut haben, zumal Johannes der Täufer Stadtpatron und Patron des Sint Jans Hospitaal war. (Vgl. Trowbridge 2005, S. 163)

⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 84.

wäre.⁵¹ Dargestellt sind der heilige Antonius in schwarzem Habit, an dem ein silbernes Antoniuskreuz mit Glöckchen befestigt ist, und der vor ihm kniende Stifter, dessen hoher sozialer Status durch sein pelzverbrämtes rotes Gewand und seine gut sichtbare Geldbörse hervorgehoben wird.⁵² Die vornehme Herkunft des Stifters wird zusätzlich durch ein Wappen rechts betont, das bis dato noch nicht identifiziert werden konnte.⁵³ Die Figuren sind vor eine auffallend grüne Landschaft mit Felsplateau und Stadttor im Hintergrund gestellt.

Sowohl die Umgebung der Figuren als auch die Figuren selbst weisen starke Ähnlichkeit mit Werken Jan van Eycks auf. Die Felsformation des Hintergrundes ist in beinahe geologischer Akribie gemalt, die zerklüfteten Steine ähneln sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Funktion dem Felsmassiv auf der rechten Seite der *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* von Jan van Eyck.⁵⁴ In beiden Bildern dient das Gestein nicht nur zur Naturdarstellung, sondern wird in die Figurenszene miteinbezogen. Bei der *Stigmatisierung des heiligen Franziskus* (Abb. 8) bietet der große Felsen eine Raststätte für den zusammengekauerten, schlafenden Mönch und eine natürliche Begrenzung. Auch beim *Heiligen Antonius mit Stifter* dient die Felsformation als Abschluss. Einer der Felsen zeichnet den Umriss des heiligen Antonius wie ein Echo nach, ein Element der Komposition, das sich auch im Hintergrund der *Stigmatisierung* findet. Die Figur des heiligen Antonius wäre in ihrer Massigkeit ohne die Gruppe der heiligen Eremiten des *Genter Altars* nicht denkbar.⁵⁵ Sogar die Figur des Stifters weist hinsichtlich des Faltenwurfs Parallelen zu den Figuren im Vordergrund der *Anbetung des Lammes* auf. Im *Heiligen Antonius mit Stifter* verarbeitet Petrus Christus abermals Anregungen aus Werken van Eycks. Doch obgleich er sich redlich um ein überzeugendes Bildarrangement und die Integration der Figuren in die Landschaft bemüht, erreicht er weder beim *Heiligen Antonius* noch beim *Johannes dem Täufer* die erzählerische Vielschichtigkeit und kompositorische Brillanz Jan van Eycks. Diese frühen Bemühungen um eine möglichst plastische Darstellung der Figuren führen bei beiden Werken zu einer

⁵¹ Die Datierung hängt bei allen Autoren in erster Linie von Referenzwerken ab. Otto Pächt sieht beim Stifterfragment große Ähnlichkeit zur Brüsseler *Beweinung* (Abb. 6) und datiert es daher noch in die Zeit vor 1450. (Pächt 1926, S. 158-159) Richter wiederum spricht sich für eine Entstehung um 1450 aus. (Vgl. Richter 1974, S. 310) Schabacker verweist auf Ähnlichkeiten zu den Berliner Flügeln, der *Madonna mit Kind und Heiligen Hieronymus und Franziskus* (Abb. 7) und den Stifterflügeln in Washington und begründet damit eine etwas spätere Datierung. (Schabacker 1974, S. 108-109) Für die Autorin ist vor allem die Ähnlichkeit der Landschaft (das Stadttor ist fast gleich gestaltet, ebenso die Zeichnung der Bäume) zum *Johannes dem Täufer* in Cleveland ausschlaggebend, eine Entstehung vor 1450 anzunehmen.

⁵² Vgl. Schabacker 1974, S. 108-109.

⁵³ Vgl. Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, S. 230.

⁵⁴ Vgl. Richter 1974, S. 309.

⁵⁵ Vgl. Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, S. 230.

etwas plumpen und eher deplatzierten Wirkung. Petrus Christus' imitierendes Weiterführen der eyckischen Figuren in der Landschaft muss daher als wenig gelungen beurteilt werden.

1.2 Räumlichkeit bei Christus und van Eyck: die Madonnen des Jan Vos

Petrus Christus' Status als wenig origineller Paraphrasierer der Errungenschaften van Eycks wurde unter anderem mit einem Vergleichspaar begründet, das im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen soll: die *Madonna mit Kind, den Heiligen Barbara und Elisabeth und Jan Vos* (Abb. 9) der Frick Collection in New York (im Folgenden *Rothschild-Madonna* genannt) und die sogenannte *Exeter-Madonna* (Abb. 2) in der Gemäldegalerie Berlin.⁵⁶ Die motivische und partiell auch kompositorische Abhängigkeit des Gemäldes des Petrus Christus vom Altarbild van Eycks ist offensichtlich, auch wenn das Berliner Bild in der direkten Gegenüberstellung zunächst eher abfällt, was unter anderem an der mäßig überzeugenden Positionierung der Figuren im Raum und ihrer teils nur zurückhaltend plastischen Modellierung liegt. Doch auch die Autorschaft, die Datierung und die näheren Entstehungsumstände der *Rothschild-Madonna* sind problematisch und bedürfen einer ausführlicheren Diskussion.

Dreh- und Angelpunkt der Datierung der beiden Bilder ist die jeweils prominent ins Bild gesetzte Figur des Stifters. Am wahrscheinlichsten ist hierbei eine Identifikation mit dem Prior Jan Vos, der Häuser des Deutschen Ordens und der Kartäuser leitete.⁵⁷ So nun Jan Vos als Stifter angenommen werden kann, lässt seine Biographie zahlreiche Rückschlüsse auf die Datierung zu. Mit der Gleichsetzung des vorhandenen Gemäldes mit dem Altarbild, das 1443 geweiht wurde, kann man einen *terminus ante quem* für die Entstehung der *Rothschild-Madonna* festlegen.⁵⁸ Der Zeitpunkt der Auftragsvergabe an Jan van Eyck und seine Werkstatt kann jedoch nicht gesichert festgestellt werden, auch wenn hierfür meist 1441 genannt wird.⁵⁹ Diese Annahme verkompliziert allerdings die

⁵⁶ Die Namen beider Bilder beziehen sich auf die Vorbesitzer, den Baron James de Rothschild bzw. den Marquis von Exeter. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 102, und Kat. Slg. Frick Collection 1968, S. 203)

⁵⁷ Vgl. Scholtens 1938, S. 54. Die Identifikation des Kartäusers als Jan Vos wird erstmals von Scholtens eingebracht. Begründet wird diese Schlussfolgerung mit einem Dokument über die Weihe dreier Bilder im Kartäuserkloster Genadedal bei Brügge am 3. September 1443. Das größte dieser Bilder stammte demnach von van Eyck und zeigte die Mutter Gottes und die Heiligen Barbara und Elisabeth von Ungarn als Stiftung des damaligen Priors des Klosters Jan Vos.

⁵⁸ Vgl. Scholtens 1938, S. 52.

⁵⁹ Vgl. Scholtens 1938, S. 61. Jan Vos wird 1441 zum Prior von Genadedal berufen, was Anlass zur Stiftung des Altarbildes gewesen sein könnte.

Frage nach der Urheberschaft, da Jan van Eyck 1441 verstarb.⁶⁰ Üblicherweise wird ein zugrundeliegender Entwurf van Eycks angenommen, der von einem oder mehreren Werkstattmitgliedern ausgeführt wurde.⁶¹ Mit Blick auf die *Exeter-Madonna* wird Petrus Christus immer wieder als ausführende Hand der *Rothschild-Madonna* postuliert, wofür es allerdings nur dürftige Anhaltspunkte gibt.⁶² Die zumindest anfängliche Autorschaft Jan van Eycks lässt sich durch Untermalungen bei Madonna und knieendem Jan Vos belegen, ganz im Gegensatz zu einer Ausführung durch Petrus Christus.⁶³ Dass diesem aber die *Rothschild-Madonna* bekannt gewesen und auftragsgemäß als Vorbild und Ausgangsmaterial gedient haben muss, kann hingegen wiederum als gesichert angenommen werden.

Auch die *Exeter-Madonna* von Petrus Christus wird in die Biographie des Jan Vos eingeordnet. Eine entsprechende Datierung um 1450 entpuppt sich allerdings als wesentlich problematischer, wenn man das Oeuvre des Petrus Christus im Allgemeinen und die Gestaltung des Raumes im Besonderen miteinbezieht.⁶⁴ Diese Datierung stützt sich in erster Linie auf den Umzug Jan Vos' von Genadedal nach Niewlicht, wobei die *Exeter-Madonna* dieser Theorie nach zur Kompensation des entnommenen van Eyck Bildes geschaffen wurde.⁶⁵ Gegen diese Annahme sprechen allerdings einige Aspekte, die man an den Bildern ablesen kann. Zunächst sei aber noch erwähnt, dass zwar für die Lokalisierung der *Rothschild-Madonna* in Genadedal und deren Verbringung nach Niewlicht einige historische Argumente zu finden sind,⁶⁶ die Bereitstellung eines Ersatzbildes allerdings nicht erwähnt wird.⁶⁷ Zur Klärung der Frage nach der Funktion der *Rothschild-Madonna* und der *Exeter-Madonna*, ist es auch ratsam, die beiden Bilder und insbesondere ihre Maße genauer zu betrachten. So sind beide Bilder, die *Rothschild-Madonna* mit 48,4x62,3 cm und die *Exeter-Madonna* mit 19,5x14 cm, für eine

⁶⁰ Vgl. Kat. Slg. Frick Collection 1968, S. 204.

⁶¹ Vgl. Kat. Slg. Frick Collection 1968, S. 204.

⁶² Vgl. Panofsky 1954, S. 105. Panofsky splittet auch die Qualitäten des Gemäldes zwischen van Eyck und Petrus Christus auf. Die seines Erachtens beeindruckende Komposition schreibt er van Eyck zu, die mechanische und eher schwache Ausführung sei aber von Petrus Christus. Neben der *Exeter-Madonna* sieht Panofsky auch das Christus'sche Bildnis eines Kartäusers von 1446 als Beweis einer Verbindung des Petrus Christus zum Kartäuserorden an, was die Ausführung der *Rothschild-Madonna* durch Petrus Christus beweisen soll.

⁶³ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 74-76.

⁶⁴ Vgl. Scholtens 1938, S. 61. Begründet wird die Datierung um 1450 mit dem Umstand, dass in diesem Jahr Jan Vos von Brügge nach Niewlicht in Utrecht gerufen wurde und wahrscheinlich das von ihm gestiftete Altarbild mitgenommen hat. Die *Exeter-Madonna* sollte nach Scholtens die *Rothschild-Madonna* in Genadedal ersetzen.

⁶⁵ Vgl. Scholtens 1938, S. 61.

⁶⁶ Vgl. Scholtens 1938, S. 61.

⁶⁷ Entsprechende Dokumente könnten zwar existiert haben, sind aber spekulativ.

Verwendung als Altarbilder verhältnismäßig klein.⁶⁸ Die *Rothschild-Madonna* wäre für eine Aufstellung am Altar zwar von eher zurückhaltender Größe, allerdings ist ihre Aufstellung innerhalb der Klosterkirche nicht gesichert.⁶⁹ Die *Exeter-Madonna* wiederum sollte separat behandelt werden. Nicht einmal halb so groß wie ihr Ausgangswerk, kann sie kaum eine durch die Übersiedelung des ursprünglichen Bildes entstandene Lücke im Kirchenraum gefüllt haben. Durch die Weglassung der Figur der heiligen Elisabeth ergibt sich bei der *Exeter-Madonna* zusätzlich eine Konzentration auf den Dialog zwischen den beiden Gruppen der anbetenden Stifterfigur mit Fürsprecherin und der Madonna mit Jesuskind, die den Fokus eher auf Jan Vos legt. Diese Figurenkonstellation, gepaart mit der handlichen Größe, spricht eher für ein privates, durch ein Altarbild stark inspiriertes Andachtsbild als für ein funktionstüchtiges Altarbild.⁷⁰ Wenn man aber die ursprüngliche Annahme, die *Exeter-Madonna* diene als Ersatz für die *Rothschild-Madonna*, als nicht zutreffend erkennt, sollte in Folge auch die Datierung nicht mehr als gesichert gelten. Mit dem Herausfallen des Bildes aus dem Kontext der zwei Hauptwirkungsstätten von Jan Vos wird auch das Datum 1450 rein spekulativ. Petrus Christus könnte demnach die *Exeter-Madonna* zu einem beliebigen Zeitpunkt geschaffen haben, der vielleicht auch näher an den Gemälden vom *Johannes dem Täufer* und dem Stifterbild in Kopenhagen liegen könnte, was im Zusammenhang von Räumlichkeit und Plastizität im Folgenden diskutiert werden soll.⁷¹

Neben den eng zusammenhängenden historischen Hintergründen der Entstehung von *Exeter-Madonna* und *Rothschild-Madonna* ist dieses Bilderpaar noch auf einer anderen

⁶⁸ Vgl. Upton 1990, S. 16-17. Für Upton sind sowohl die *Rothschild-Madonna* als auch die *Exeter-Madonna* Kopien einer größeren Vorlage. Diese Vorlage ist seines Erachtens nach das Bild, das 1443 als ein Werk van Eycks in Genadedal geweiht wurde. Aufgrund stilistischer Analysen geht Upton weiters davon aus, dass das Eyck'sche Original früher entstanden sein muss und dass seine Entstehung mit den stilistischen „Schwestern“ der *Rolin-* (Abb. 10) und *Lucca-Madonna* (Abb. 12) zusammenhängt. An diesen Vergleich knüpft er allerdings auch eine frühere Datierung des Bildes, dessen Auftragsvergabe damit nicht mit der Berufung des Jan Vos zum Prior zusammenhängt. Dieses größere Original hätte Jan Vos dann wieder mitgenommen und die heutige *Rothschild-Madonna* sei die für Genadedal geschaffene Kopie. Diese These würde zwar die verhältnismäßig kleinen Ausmaße der *Rothschild-Madonna* erklären, entbehrt aber jeglicher Beweise. Zusätzlich scheint die Datierung anhand stilistischer Vergleiche in diesem Fall fragwürdig, da sich die vorgeschlagenen Werke kompositorisch stark voneinander unterscheiden.

⁶⁹ Eine weiteren Erklärungsansatz bietet Emma Chapron, die die *Rothschild-* und die *Exeter-Madonna* als von Anfang an als private und dementsprechend kleine Andachtsbilder konzipiert sieht. Die Aufstellung der *Rothschild-Madonna* als Altarbild entspräche demnach nicht der ursprünglichen Funktion des Gemäldes, sondern diene nur dem Andenken an Jan Vos. (Vgl. Kat. Ausst. Frick Collection 2018, S. 39-40)

⁷⁰ Vgl. Upton 1990, S. 16 und Niehr 2007, S. 198.

⁷¹ Joel Upton steht der Datierung um 1450 skeptisch gegenüber, gliedert aber die *Exeter-Madonna* als Andachtsbild dennoch in die Biographie des Jan Vos ein. Nach Upton spricht der intime Charakter des Bildes und die Tatsache, dass die heilige Barbara auch vor dem Sterben ohne Sakramente schützen soll, für eine Auftragsvergabe gegen Lebensende des Jan Vos, also erst um 1460. (Vgl. Upton 1990, S. 17)

Ebene miteinander verbunden. So bietet die *Exeter-Madonna* aufgrund ihrer – höchstwahrscheinlich vom Stifter geforderten – Ähnlichkeit mit dem Eyck'schen Vorbild ein ideales Vergleichsbeispiel für die Raum- und Figurenauffassung der beiden Künstler. Bevor näher auf die Gestaltung dieser Aspekte im Einzelnen eingegangen wird, sei allerdings nochmals betont, dass die *Rothschild-Madonna* selbst nicht frei von Fragen der Zuschreibung ist,⁷² weswegen man die im Folgenden aufgestellten Beobachtungen und Vergleiche nur eingeschränkt auf das restliche Oeuvre Jan van Eycks übertragen kann.⁷³

Die thematische Abhängigkeit der *Exeter-Madonna* von der *Rothschild-Madonna* ist eindeutig. So sind in beiden Bildern die den Prior Jan Vos präsentierende Barbara und die Mutter Gottes mit Kind dargestellt, die heilige Elisabeth zur Linken Mariens fehlt allerdings bei der *Exeter-Madonna*, was vermutlich dem kleineren und weniger breiten Format geschuldet ist.⁷⁴ Doch nicht nur das figürliche Personal der *Exeter-Madonna* ist auf die *Rothschild-Madonna* zurückzuführen, auch die Gestaltung der einzelnen Figuren ist eng an das Vorbild angelehnt, allerdings in den Details doch nicht ident.

Beispielsweise sind in der *Rothschild-Madonna* zumindest Spuren der typisch eyckischen Schilderung von Verzierungen etwa an den Fliesen des Fußbodens, dem reich bestickten Baldachin und Teppich, den Goldborten am Mantel der Madonna und der heiligen Barbara sowie in der Krone der heiligen Elisabeth zu finden.⁷⁵ Im Vergleich dazu sind die himmlischen Figuren der *Exeter-Madonna* schlichter gehalten, die Bordüren am Mantelsaum der Madonna und am Kragen der heiligen Barbara fehlen ganz. Auch der Baldachin mit Ehrentuch und Teppich, der die herausragende Stellung der Rothschild'schen Madonna betont, weicht in der *Exeter-Madonna* einem

⁷² Neben den schon bekannten Schwierigkeiten bei der Eruierung der näheren Entstehungsumstände kommt noch erschwerend hinzu, dass das Gemälde zweimal auf andere Trägermaterialien transferiert wurde. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 72)

⁷³ Da man aber die Urheberschaft Jan van Eycks zumindest an der Vorzeichnung des Bildes nachweisen kann, ist auch von einer konzeptionellen Vorfassung durch van Eyck auszugehen, wodurch der Vergleich zwischen Petrus Christus und Jan van Eyck doch möglich wird. Der Einfachheit halber wird darum fortan von van Eyck gesprochen, wenngleich die Beteiligung seiner Werkstatt an diesem Werk signifikant ist.

⁷⁴ Das Fehlen der heiligen Elisabeth bei der *Exeter-Madonna* führte auch zur Vermutung, die Tafel sei unvollständig und rechts beschnitten worden, wodurch sich der Raumeindruck stark verändert hätte. (Vgl. Collier 1975, S. 108) Allerdings wurden bei der Untersuchung des Bildes an allen vier Kanten Farbspuren gefunden, sodass eine Beschneidung ausgeschlossen werden kann. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 106)

⁷⁵ Vor allem die Schilderung dieser Schmuckelemente wurde immer wieder als wenig überzeugend bemängelt. So sieht Panofsky in dem seiner Meinung nach hölzernen Faltenwurf, dem fehlenden Funkeln der Juwelen und den „aus den Fugen geratenen“ Proportionen der Architektur einen Beweis für die Ausführung der *Rothschild-Madonna* durch Petrus Christus. (Vgl. Panofsky 1954, S. 104-105)

bescheideneren, durchsichtigen Schirm.⁷⁶ Abgesehen davon ähneln sich die Heiligen Jungfrauen bei van Eyck und Petrus Christus sehr stark, auch wenn die Farben von Mantel und Untergewand vertauscht sind. Die größeren Unterschiede im Vergleich der Figuren finden sich in der Gruppe von heiliger Barbara und Jan Vos. Aufgrund der differenten Raumlösungen bei *Exeter-* und *Rothschild-Madonna* musste Petrus Christus eine alternative Platzierung des Turmes, des Attributs der Heiligen, finden. Bei van Eyck befindet sich der Turm zwar unmittelbar neben der Barbara, allerdings ist er dennoch Teil der Hintergrundlandschaft.⁷⁷ Die Möglichkeit einer solchen indirekten Verbindung zwischen der Heiligen und ihrem Erkennungsmerkmal ergibt sich in der Christus'schen Raumstruktur nicht, weswegen der Turm der Barbara hinter Jan Vos, aber eben im Bildinnenraum aufgestellt ist.

Doch so sehr die Figuren in den gerade genannten Aspekten den Rückbezug des Petrus Christus auf van Eyck evozieren, so sehr unterscheiden sie sich in ihrer plastischen Wirkung. Zu betonen ist dabei allerdings, dass die Figuren auch innerhalb der *Exeter-Madonna* in ihrer Dimensionalität differenziert geschildert werden. Die am wenigsten körperlich dargestellte Figur ist die heilige Barbara, die im Vergleich zu ihrem Pendant in der *Rothschild-Madonna* fast nur als Umriss dargestellt ist. Schon durch den schwachen Kontrast zwischen dunkelgrünem Übermantel und schwarzem Untergewand wird sie beinahe zu einer Fläche aufgelöst, die nur durch das helle Inkarnat von Kopf und Händen aufgebrochen wird. Diese Tendenz wird durch die teils gerade verlaufenden, teils sehr flach u-förmigen Falten am Ärmel noch verstärkt, wobei vor allem der Mantel als vereinheitlichendes Element fungiert, das sich um die Figur legt.⁷⁸ Auch die betont schmalen, stark abfallenden Schultern der Barbara lassen nicht auf einen anatomisch korrekten Körper schließen, sondern ergeben vielmehr den Eindruck einer Gewandglocke mit angesetzten Gliedmaßen.⁷⁹

Die im Vergleich der Figuren auf den beiden Bildern am ähnlichsten dargestellte Figur ist der Stifter Jan Vos. Jan Vos wird in identer Haltung und Kleidung gezeigt, wodurch die

⁷⁶ Das Weglassen eines Baldachins mit figurumrahmender Tapiserie hängt vermutlich mit der Größe des Bildes zusammen. Auch ist zu vermuten, dass Petrus Christus hier größeren Wert auf eine einheitliche Raumstruktur gelegt hat als auf eine Betonung der hierarchischen Ordnung.

⁷⁷ Die (angeblich) ungeschickte Platzierung des Turmes und das Hinzufügen des darin befindlichen Mars-Standbildes waren für Panofsky Gründe, die *Rothschild-Madonna* als schwaches Werk der Werkstatt van Eycks zu kritisieren. (Vgl. Panofsky 1954, S. 186-189)

⁷⁸ Im Gegensatz dazu sind zumindest die oberen Gliedmaßen der heiligen Barbara der *Rothschild-Madonna* wesentlich stärker betont. Nicht nur sind sie durch den höheren Farbkontrast besser sichtbar, auch wird der Mantel mehrfach um den rechten Arm geschlungen, wodurch wieder Kontur gegeben wird.

⁷⁹ Friedländer äußert sich deutlich kritischer, bezeichnet alle Körper als röhrenförmig und dann auf der Streckbank in die Länge gezogen, ja als knochenlos, er differenziert nicht zwischen den Figuren. (Vgl. Friedländer 1967, S. 89)

Differenzen in der Gestaltung noch stärker hervortreten. Im Gegensatz zur *Rothschild-Madonna* und auch zur eben beschriebenen Barbara wird bei dem Jan Vos der *Exeter-Madonna* durch subtile Veränderungen ein plastischerer Gesamteindruck generiert, indem die Ärmel der Tunika etwas verengt dargestellt werden. Dadurch bietet sich dem Künstler die Möglichkeit, die Schichten des Kartäuser-Habits zu differenzieren, wobei ein kleiner dreieckiger Abstand zwischen dem Scapulier und dem an dieser Stelle durch das Zingulum körpernah geschnürten Untergewand entsteht. Dieser kleine Ausschnitt ist bei der *Exeter-Madonna* wesentlich tiefer und verschatteter dargestellt, wodurch der Eindruck von Plastizität suggeriert wird. Auch die bildliche Schilderung des Kniens ist bei der *Exeter-Madonna* überzeugender gelungen. Während sich der Saum des Mönchsgewandes bei der *Rothschild-Madonna* in Kräuselfalten auflöst und etwas abrupt endet, wird das Mönchsgewand bei der *Exeter-Madonna* voluminöser nach außen gefächert. Beim Jan Vos der *Rothschild-Madonna* besteht der Körper aus einer umgeschlagenen Gewandhülle, bei der *Exeter-Madonna* kann man zumindest abgewinkelte Beine erahnen.

Die Mutter Gottes der *Exeter-Madonna* wurde vom Künstler ebenfalls sehr bewusst modelliert. Im plastischen Gegensatz zu den staccatoartigen, bogenförmigen Faltenkaskaden der *Rothschild-Madonna* scheint sie wesentlich mehr Raum für sich beanspruchen zu wollen. Grund dafür ist, dass sich Petrus Christus bei der Heiligen Jungfrau nicht am Beispiel der Madonna der Frick Collection orientiert hat, sondern eher an einem weiteren Spätwerk van Eycks, der *Maelbeke-Madonna* (Abb. 12).⁸⁰ Den Madonnen gemeinsam sind die stark voluminösen Gewänder, allerdings hebt sich die Exeter Mutter Gottes nochmals hervor. Während der Umhang der Maelbeke Madonna zwar durch besonders tiefe v-förmige Falten definiert ist, ein Motiv, das sich an ihrer Seite mehrfach wiederholt, wirkt der Mantel der Madonna des Petrus Christus wesentlich organischer. Die Falten an ihrer Seite wirken nicht mechanisch repetitiv, sondern vielmehr zufällig entstanden. Durch die Bäusche des Gewandes wird auch bei der Exeter Madonna Plastizität generiert, doch, im Gegensatz zu Jan Vos, nur um des Volumens willen und nicht, um einen darunter befindlichen Körper zu suggerieren.

⁸⁰ Zu weiteren möglichen Vorbildern von der Hand van Eycks zählen auch die *Madonna in der Kirche* (Abb. 13) und die *Madonna am Brunnen* (Abb. 14) (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 105 oder Schabaker 1974, S. 95) Doch trotz einer gewissen Ähnlichkeit weist keine dieser Varianten den für die Exeter Madonna charakteristischen Faltenwurf auf. Für eine Auseinandersetzung des Petrus Christus mit der *Maelbeke-Madonna* (Abb. 15) hingegen spricht unter anderem eine Zeichnung, die ihm immer wieder zugeschrieben wird. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 182-184, wohingegen Kat. Ausst. Rubenshaus 2002 dies nicht bestätigt. (Vgl. Kat. Ausst. Rubenshaus 2002, S 61-62)) Doch auch wenn diese Zeichnung nicht von Petrus Christus selbst stammt, kann man daraus doch auf eine Verbreitung dieses Motivs schließen.

Zusammenfassend lässt sich also über die Plastizität der Figuren der *Exeter-Madonna* sagen, dass sie zwar grob an Eyck'sche Vorbilder angelehnt ist, allerdings auch konsequent neu durchdacht wird. Während bei der heiligen Barbara noch eine starke Flächenwirkung zu attestieren ist, werden die Gewänder von Jan Vos und Madonna aufgebauscht, um Körperraum zu erzeugen. Bei Jan Vos wird der körperliche Eindruck verstärkt, die Madonna hingegen durch ein ephemeres Gewandvolumen im Raum verortet.

Noch stärker setzt sich Petrus Christus vom Vorbild Jan van Eycks allerdings bei der Gestaltung des Raumes der *Exeter-Madonna* ab, auch wenn er Eyck'sche Bildideen als Ausgangsbasis nimmt. Zu sehen ist eine hohe, loggiaartige Arkadenarchitektur, die über Eck an den Bildrand geführt wird. Die Bögen sind nach beiden Seiten offen, wodurch der Bildraum größer wirkt, als er eigentlich ist. Der Raum in der *Exeter-Madonna* ähnelt in seiner Grundstruktur mehreren Entwürfen van Eycks, Petrus Christus wagt jedoch eine Neuinterpretation. Dabei wird der Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit in der räumlichen Gestaltung durch die Positionierung der Figuren im Raum noch verstärkt. An der heiligen Barbara kann man kompositorische Unsicherheiten ablesen, wirkt sie doch so nah an die Kante des Raumes gerückt, dass die Schwerkraft sie fast aus dem Bogen kippen lassen müsste. Zusätzlich wird beim Zusammenführen der Orthogonalen deutlich, dass die Linien nicht zu einem gemeinsamen Fluchtpunkt zusammenlaufen, sondern nur zu einer Fläche, die sich rechts im Bild befindet, gebündelt werden, was die perspektivische Unschärfe erklärt.⁸¹ Im Gegensatz zu den Figuren, die sich gestalterisch eng auf ihre Vorbilder beziehen und nur in Einzelaspekten von ihnen abweichen, nimmt die Raumstruktur der *Exeter-Madonna* Elemente mehrerer Vorbilder auf, interpretiert diese jedoch neu.

Als Grundlage für die räumliche Konstruktion kann man bei der *Exeter-Madonna*, abgesehen von der *Rothschild-Madonna*, noch die *Rolin-Madonna* (Abb. 10) vermuten. Vor allem die *Rothschild-Madonna* wird in Bezug auf die räumliche Struktur zu einem unbefriedigenden Vorbild, gibt sie doch keine ausreichenden gestalterischen Antworten auf die Fragen, die Petrus Christus bei der *Exeter-Madonna* beschäftigen. Die *Rothschild-Madonna* zeichnet sich nämlich durch eine für Jan van Eyck ungewöhnliche Tiefenstruktur aus, da man hier kaum Tiefenzug beobachten kann. Vielmehr sind die verschiedenen Bildebenen parallel geschichtet und wirken dadurch wesentlich weniger dimensional. Außerdem scheint es keine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund

⁸¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 104.

zu geben. Dieses Bild kann also zwar als Ausgangspunkt, nicht aber als alleiniges Vorbild für Petrus Christus gedient haben.

Einen wichtigen Anhaltspunkt bei der Erschließung des Raumes der *Exeter-Madonna* bietet ein Hauptwerk Jan van Eycks, die *Rolin-Madonna*. Diese ist hinsichtlich des Verhältnisses von Innen- und Außenraum von exzeptioneller Bedeutung, zumal hier zum ersten Mal ein Interieur als Teil einer Außenwelt verstanden wird.⁸² Petrus Christus geht jedoch in seiner Raumgestaltung noch weiter, indem er den Blick nach draußen nicht auf die hintere Bildebene beschränkt. Sowohl die *Exeter-* als auch die *Rolin-Madonna* sind seitlich durch Säulenarkaden begrenzt, der räumliche Gesamteindruck unterscheidet sich allerdings signifikant. Während die Seitenarkaden der *Rolin-Madonna* Teil des Innenraumes bleiben und sich der Raum nur nach hinten öffnet, versteht Petrus Christus seine Architektur als Ecke innerhalb einer größeren Arkadenstruktur.⁸³ Diese Kolonaden öffnen den Blick auf eine Stadt, die durch den zweifachen Ausblick trotz ihrer kleinen Dimensionen stärker miteinbezogen wird.⁸⁴ Auffallend ist allerdings, dass die zwei Seiten der Arkaden unterschiedliche Baustile zeigen, antikisierende Kapitelle und Rundbögen bei den Arkaden des Hintergrundes, Spitzbögen hingegen bei den seitlichen Öffnungen, die sogar mit einer kleinen Figur an der Außenmauer geschmückt sind.⁸⁵ Bei dieser Kombination von Stilen könnte eine inhaltliche Komponente mitschwingen, wobei die Verschmelzung von Alt und Neu in der Architektur auf die Erneuerung des Alten Bundes durch Jesus Christus anspielt.⁸⁶ Die eigentliche Neuerung in der Raumstruktur ist aber die zusätzliche Öffnung der Architektur zur Seite, die ein Weiterdenken des Raumes der *Rothschild-Madonna* voraussetzt. Petrus Christus biegt gleichsam den Raum der *Rothschild-Madonna* in die dritte Dimension und öffnet ihn so stärker zum Betrachter.

⁸² Vgl. Pächt 1985, S. 85.

⁸³ Laut Klaus Niehr soll die Arkadenarchitektur der *Exeter-Madonna* lose auf dem Torre de las Damas der Alhambra basieren. Die architektonische Gliederung mit umlaufenden Arkaden, über denen eine geschlossene, nur von Fenstern durchbrochene Wandfläche liegt, ist für ihn aussagekräftiges Indiz für eine malerische Umsetzung damals kursierender Reiseberichte. (Vgl. Niehr 2007, S. 198-203) Auch wenn man eine Inspiration durch maurische Architektur nicht ausschließen kann, ist es doch wahrscheinlicher, dass zumindest Petrus Christus hier schlicht auf das Vorbild van Eycks zurückgreift.

⁸⁴ Die große Fläche, die den Ausblicken bei der *Exeter-Madonna* gegeben wird, ließ Joel Upton vermuten, es handle sich hierbei um eine topographische Darstellung der Stadt Brügge. Dies stellt er auch in Zusammenhang mit der Biographie des Jan Vos. (Vgl. Upton 1990, S. 16-19) Dieser These widerspricht unter anderem Craig Harbison, der bei der *Exeter-Madonna* von einem fiktiven Stadtpanorama ausgeht, da ihm die von Upton identifizierten Orte zu unspezifisch erscheinen. Für eine dezidierte Schilderung der Stadt Brügge hätte Petrus Christus auch charakteristische Bauwerke wie den Belford oder die Marienkirche miteinbeziehen müssen. Auf der *Exeter-Madonna* sei also eher eine idealisierte als eine reale Stadt zu sehen. (Vgl. Harbison 1995, S. 21-32)

⁸⁵ Ingrid Falque interpretiert die gotischen Arkaden als Eingangsportal mit Trumeaufigur und sieht dies als weiteres Argument für ihre These, die *Exeter-Madonna* stelle die spirituelle Reise des Jan Vos dar, der nun in der himmlischen Sphäre angelangt ist. (Vgl. Falque 2015, S. 229)

⁸⁶ Vgl. Niehr 2007, S. 198.

Gleichzeitig steht der Raum, der mit einem dezentralen Fluchtpunkt schräg konstruiert ist, in starkem Gegensatz zum symmetrischen, orthogonalen Schachtelraum der *Rolin-Madonna*. Das Weglassen einer dritten Wand kann somit als Eigenleistung des Petrus Christus gewertet werden, der hier vielleicht zum ersten Mal ein alleinstehendes Gemälde mit betont asymmetrischer Struktur schafft. Dieses Raumkonzept stammt aus der Buchmalerei und wird bei der *Exeter-Madonna* nun in das Medium des Tafelbildes übertragen.⁸⁷

In der *Exeter-Madonna* setzt Petrus Christus – ebenso wie beim *Heiligen Johannes dem Täufer* und dem *Heiligen Antonius mit Stifter* – Jan van Eycks Bildideen neu um und arbeitet dabei gleichzeitig neue Konzepte von Räumlichkeit und Plastizität ein. Trotz origineller Einfälle sinken seine Bilder im Vergleich zu den Werken Jan van Eycks ab. Für die bildlichen Ideen des Petrus Christus scheinen die Werke Jan van Eycks daher nicht die geeigneten Lösungsansätze zu bieten, eine Tendenz, die sich nicht nur bei Petrus Christus manifestiert und im Folgenden besprochen werden soll.

1.3 Indizien für eine Abkehr vom eyckischen Vorbild: Petrus Christus und die Eyck-Nachfolge

Jan van Eyck ebenso wie sein Bruder Hubert van Eyck und der Meister von Flémalle wurden oft die Begründer der Ars Nova der altniederländischen Malerei genannt, wobei diese Genealogie häufig mit einer Aufspaltung in eine eyckische und eine Flémaller Linie der altniederländischen Malerei einhergeht.⁸⁸ Doch auch wenn man eine strikte Abgrenzung dieser beiden stilistischen Ausprägungen ablehnt, scheint eine stringente Weiterführung des eyckischen Formenrepertoires fragwürdig. Im Gegensatz zum Meister von Flémalle und dem Meister von Merode (und den mit ihnen in Verbindung gesetzten Gemälden), die in Farb- und Formensprache als Wegbereiter zur Malerei von Rogier van der Weyden gesehen werden können, wird die Malweise van Eycks nur recht lückenhaft rezipiert. So konnte, obgleich eine eyckische Werkstatt als gesichert gilt und auch einige Bilder und Zeichnungen diesem Werkstattcorps zugeschrieben werden, bis jetzt noch kein namentlich bekannter Schüler verortet werden.⁸⁹ Der Umstand, dass der seit Anfang des 16. Jahrhunderts als „König der Maler“ bekannte van Eyck⁹⁰ keine direkten Nachfolger haben sollte, führte schließlich dazu, dass Petrus Christus, der historisch

⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 104.

⁸⁸ Vgl. Pächt 1989, S. 79.

⁸⁹ Vgl. Jones 2000, S. 197-198.

⁹⁰ Vgl. Reynolds 2000, S. 1.

fassbar war und auch einige (wenige) Bilder geschaffen hatte, die (teilweise) auf eyckische Grundmuster zurückgehen, vielfach als direkter Schüler van Eycks gelten musste, obgleich dies durch kritische Betrachtung der historischen Quellen nun widerlegt ist.⁹¹ Da Petrus Christus' Werk allerdings immer wieder dem Fundus der Gemälde der van Eyck Nachfolge zugeordnet wurde, bietet es sich an dieser Stelle an, zumindest einen kurzen Blick auf einige Bilder zu werfen, die auf eyckischen Vorlagen beruhen, wobei allerdings die zahlreichen Kopien, die sowohl in Flandern als auch beispielsweise in Italien entstanden,⁹² außer Acht gelassen werden sollen.

Neben der Madonna der Frick Collection, die im vorigen Kapitel Objekt ausführlicherer Betrachtungen war, ist der *Heilige Hieronymus im Gehäuse* (Abb. 16) eines der wenigen Beispiele, die mit dem Nachwirken van Eycks in Verbindung gebracht werden.

Problematisch, allerdings im Kontext dieser Arbeit von besonderer Relevanz, sind Versuche, dieses Werk in unterschiedlichem Maße Petrus Christus zuzuschreiben, der hier vielleicht auf einen eyckischen Entwurf zurückgreift.⁹³ Als heute wahrscheinlichste Variante gilt die These, es handle sich um eine Produktion im Nachlass van Eycks, eventuell als Werkstattbild oder von einem Mitarbeiter, wobei vor allem die detailreiche Schilderung und der vielschichtige Symbolgehalt der dargestellten Objekte für eine Nahbeziehung zu Werken van Eycks sprechen.⁹⁴ Die vermutlich an Buchmalerei angelehnte Bildgestaltung mit einer kleinen aber lesbaren Widmung wurde immer wieder mit Kardinal Nicholas Abagnati als möglichem Adressaten und Auftraggeber in Verbindung gebracht, der hier zu einem neuen Hieronymus hochstilisiert werden sollte.⁹⁵ Im Kontext der van Eyck Rezeption nimmt der *Hieronymus im Gehäuse* schon allein durch sein Motiv eine besondere Rolle ein, da er sich ikonographisch an eine Darstellung des Turin-Mailänder Stundenbuches anlehnt, aber keine Entsprechung in einem bekannten Werk van Eycks findet.⁹⁶ Damit zählt dieses Gemälde zu den wenigen, die zwar verschiedene Aspekte der Bilder van Eycks, wie beispielsweise die kleinteilige

⁹¹ Vgl. Martens 1994, S. 15.

⁹² Vgl. Nuttall 2000, S. 172.

⁹³ Die Meinungen bezüglich des *Heiligen Hieronymus* divergieren stark, insgesamt werden vier Hypothesen vertreten: alleinige Autorschaft des Petrus Christus, beispielsweise bei Friedländer (Vgl. Friedländer 1925, S. 297-298), später etwas differenzierter auch eine Christus'sche Kopie eines eyckischen Originals (Vgl. Friedländer 1967, S. 104), alternativ auch Entwurf und Ausführung von Jan van Eyck (Vgl. Upton 1990, S. 11-12), oder aber Ausführung durch einen Nachfolger van Eycks (Vgl. Pächt 1989, S. 54 und Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 68-71). Strittig ist hierbei auch das auf dem Bild befindliche Datum 1442, das auf die Zeit nach dem Ableben van Eycks verweist, allerdings nicht original ist, wenn es auch früh hinzugefügt wurde. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 70)

⁹⁴ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 70-71.

⁹⁵ Vgl. Panofsky 1954, S. 106-108.

⁹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 70.

Schilderung der Objekte, aufnehmen, dabei aber hinsichtlich der Farbigkeit und der kompositorischen Finesse das vermutliche Vorbild nicht ganz erreichen. Abgesehen von dem eher matt und flach wirkenden Mantel des Heiligen, ist auch sein Stuhl kompositionell nicht ganz schlüssig, scheint er doch fast nach unten zu kippen, sodass Hieronymus eigentlich vom Stuhl rutschen müsste. Zusammenfassend kann man also bei diesem Künstler annehmen, dass er trotz profunder Kenntnis des Oeuvres van Eycks zumindest in diesem Bild die gestalterische Eloquenz seines Vorbildes nicht erreicht. Zusätzlich versucht der Künstler, ausgehend von stilistischen Eigenheiten seines Vorbildes, neue, aus der Buchmalerei entlehnte Motive zu integrieren.

Ein weiteres in Bezug auf eine mögliche Weiterführung der eyckischen Motivik aussagekräftiges Werk ist der *Lebensbrunnen* (Abb. 17) im Museo del Prado. Dieses Werk wurde immer wieder noch zu Lebzeiten Jan van Eycks datiert, obwohl einzelne Kleidungsstücke der Figuren für eine Entstehung nach 1445 sprechen.⁹⁷ Dennoch wurde immer wieder vermutet, dass es sich hier nicht um das Werk eines eyckischen Epigonen handelt, sondern vielmehr um eine Kopie eines Eyck'schen Originals.⁹⁸ Ebenso wie die Entstehungszeit ist auch der Entstehungsort nicht eindeutig nachweisbar, allerdings kann man den *Lebensbrunnen* als das Gemälde identifizieren, das Heinrich IV von Kastilien Ende der 1450er Jahre einem Kloster in Spanien schenkte.⁹⁹ Die Vermutung einer hochkarätigen Autorschaft lässt sich aber nicht nur durch die königliche Stiftung untermauern, sondern auch durch die mannigfaltige Ikonographie, die durch eine Art Terrassenlandschaft zusammengefasst und gleichzeitig abgegrenzt wird. Wenngleich hier von einer sehr ausgefallenen Bildidee gesprochen werden kann, so ist doch auffällig, dass viele kompositorische Elemente des *Lebensbrunnens* ohne die gestalterische Vorarbeit des *Genter Altars* nicht denkbar wären.¹⁰⁰ Andererseits spricht gerade diese intensive Übernahme verschiedener Elemente zwar für eine sorgfältige Auseinandersetzung mit dem Oeuvre van Eycks, aber gegen eine ursprüngliche Autorschaft desselben. Sogar der Boden, auf dem die Figuren des unteren Registers stehen, wirkt wie die vereinfachte Wiedergabe des Mosaikbodens der *Rolin-Madonna*.¹⁰¹ Die eigenständige Leistung des Künstlers besteht in diesem Fall darin, einige Bildideen des *Genter Altars* und weiterer Bilder van Eycks zu einer einzigen Bildkomposition zusammenzufassen und um den Aspekt der Ecclesia und Synagoga zu erweitern.

⁹⁷ Vgl. Jones 2000, S. 200.

⁹⁸ Vgl. Bruyn 1957, S. 139.

⁹⁹ Vgl. Jones 2000, S. 200.

¹⁰⁰ Vgl. Bruyn 1957, S. 145.

¹⁰¹ Vgl. Bruyn 1957, S. 141.

Abgesehen von den vorhin genannten (teilweisen) Bildneuschöpfungen, wurden recht wenige von Jan van Eyck geschaffene Bildtypen rezipiert und weitergeführt. Nur einige Madonnentypen wie die Madonna des Mittelteils des Dresdner Altärchens wurden immer wieder aufgegriffen und neu interpretiert.¹⁰² Exemplarisch hervorgehoben sei der wahrscheinlich erfolgreichste Typus, die *Madonna am Brunnen* (Abb. 14).¹⁰³ Diese Figur mit dem Christuskind, das seiner Mutter spielerisch den Arm auf den Hals legt, wurde sowohl mit als auch ohne die vegetative Hintergrundkulisse rezipiert, wobei die Grundelemente, die intensive Zuwendung von Mutter und Kind zueinander sowie die Gestaltung des Mantels der Madonna bis hin zum rautenförmigen Wickeltuch originalgetreu wiedergegeben wurden. Die offensichtlichste Neukontextualisierung dieses eyckischen Grundmotivs ist an der *Madonna in der Nische* (Abb. 18) zu erkennen, bei der die Figur van Eycks von einer sie umkränzenden, gotisch anmutenden Architektur wie eine Figur in einem Tabernakel eingefasst wird. Diese Form von Architekturrahmung lässt sich allerdings nicht bis Jan van Eyck zurückverfolgen, sondern stellt vielmehr ein häufig auftretendes Bildelement Rogier van der Weydens dar.¹⁰⁴ Die gotischen Zierornamente und die kleinen Figürchen, die fast wie ein Kommentar zur Mariendarstellung wirken, lassen im Zusammenspiel mit dem van Eyck-Zitat auf eine recht freie Neuinterpretation seitens des Malers der *Madonna in der Nische* schließen. Auch wenn dieses Bild immer wieder Jan van Eyck oder auch Petrus Christus zugeschrieben wurde, konnte ein Entstehungsdatum um 1500 nachgewiesen werden, was beide Künstler ausschließt.¹⁰⁵

Der vermehrte Rückgriff auf eyckische Motive um 1500 lässt sich nicht nur an diesem Beispiel veranschaulichen, sondern ist vielmehr symptomatisch. Neuinterpretationen von Bildern van Eycks sind auch von Künstlern wie Jan Gossaert, Gerard David oder Quinten Massys bekannt, wobei sich hier der Rückbezug auf van Eyck eher als ein das künstlerische Vorbild reflektierendes Zitat manifestiert denn als ein Weiterführen von dessen Malstil.¹⁰⁶ Während die Nischenmadonna so stark an die Madonnen van Eycks angelehnt ist, dass man fast ein eigenhändiges Werk vermuten würde, kann man beispielsweise bei der linken Seite des *Doria-Diptychons* (Abb. 19) die eyckische Kirchenmadonna zwar problemlos wiedererkennen, doch verdeutlicht dieser Vergleich die künstlerische Handschrift Gossaerts.¹⁰⁷ Die Wiederaufnahme ist rein motivisch-

¹⁰² Vgl. Bruyn 1957, S. 149-50.

¹⁰³ Vgl. Bruyn 1957, S. 150.

¹⁰⁴ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1998, S. 222.

¹⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1998, S. 222.

¹⁰⁶ Vgl. Mensger 2002, S. 33.

¹⁰⁷ Vgl. Mensger 2002, S. 39.

inhaltlicher, aber nicht stilistischer Natur, weswegen die Bilder Gossaerts, Davids oder auch Massys' in Hinblick auf künstlerisches Traditionsbewusstsein zwar programmatisch sind, in dieser exemplarischen Zusammenschau einer van Eyck Nachfolge aber nur sehr bedingt als Beispiele dienen können. Außerdem beziehen sich die oben genannten Künstler in ihren Zitaten eben nicht nur auf van Eyck, sondern auch auf seinen Zeitgenossen Rogier van der Weyden, sodass ein Herausgreifen nur der eyckischen Aspekte für den generellen Retro-Bezug der Künstler zu einseitig wäre.¹⁰⁸

Die angeführten Werke sind nicht isoliert zu sehen, sondern sind vielmehr als besonders aussagekräftige Beispiele in der Gruppe der Jan van Eyck Nachfolger. Dabei soll natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass noch weitere Exemplare existiert, sich aber nicht erhalten haben. Stark van Eyck rezipierende Werke sind etwa im Bereich der Grisaille Malerei zu finden. Allerdings wurde, allgemein gesprochen, selten versucht, das stilistische Erbe Jan van Eycks weiterzuführen. So wurden zwar einige Bildschöpfungen wie die oben schon genannte *Madonna am Brunnen* sehr häufig kopiert und in Details auch abgewandelt, doch scheint es fast so, als hätten sich nur wenige Künstler dazu berufen gefühlt, auf der Grundlage Jan van Eycks eigene Neuerungen zu entwickeln.

Auch Petrus Christus sah sich vermutlich nach seiner Ankunft in Brügge im Jahre 1444 mit den Mitarbeitern und Nachfolgern Jan van Eycks konfrontiert. Daher liegt auch der Schluss nahe, dass sich Petrus Christus zumindest in den ersten Jahren mit dem Oeuvre van Eycks beschäftigen musste, was durch die oben genannten Bilder belegt ist. Vor allem in den Bildern *Johannes der Täufer* und *Heiliger Antonius mit Stifter* ist eine starke Orientierung an verschiedenen Bildern van Eycks offensichtlich. Auch wenn diese beiden Bilder gewisse gestalterische Unsicherheiten des Petrus Christus aufweisen, kann man an ihnen schon Ansätze einer eigenständigen Auseinandersetzung mit dem eyckischen Figuren- und Landschaftsrepertoire erkennen. Ein erfolgreicher Umgang mit dem eyckischen Formenvokabular funktioniert bei Petrus Christus nur so lange, wie keine zusätzlichen gestalterischen Aspekte ins Spiel kommen und die künstlerische Aneignung auf ein Wiederholen des schon Vorhandenen hinausläuft. Wenn allerdings, wie bei der *Exeter-Madonna*, räumliche und plastische Gestaltungsvarianten gefragt sind, die vom Oeuvre van Eycks nicht abgedeckt werden, stößt Petrus Christus an seine Grenzen. Wenn der Künstler bei der *Exeter-Madonna* einen im obliquen Winkel konstruierten Raum mit einem dezentralen Fluchtpunkt umsetzen will, findet er keine

¹⁰⁸ Vgl. Mensger 2002, S. 45.

passende Entsprechung bei Jan van Eyck.¹⁰⁹ Für die komplexen räumlichen Lösungen, die Petrus Christus mehr und mehr anstrebt, reicht das Eyck'sche Gesamtwerk als Basis nicht aus, was auch an einer divergierenden Bildauffassung liegen mag. Die Bilder Jan van Eycks zeichnet im Allgemeinen eine Aura von Ruhe und Erhabenheit aus, die durch die facettenreiche Schilderung der Bildgegenstände unterstrichen wird. Ermöglicht und unterstützt wird dieser Detailreichtum durch die orthogonale Raumdarstellung, die für eine „Stilllegung des Blicks“¹¹⁰ bei Jan van Eyck sorgt. Wenn man diesen Gedanken allerdings weiterspinn, versucht sich Petrus Christus in der *Exeter-Madonna* genau am Gegenteil, nämlich an einer Loslösung des Blicks vom Bildzentrum. Um eine solche Raumlösung stringent umsetzen zu können, braucht es aber zumindest Grundkenntnisse der perspektivischen Konstruktion, die Jan van Eyck nicht beherrschte.¹¹¹ Damit war Petrus Christus vermutlich an die Grenzen der Weiterführung der eyckischen Formensprache gelangt. Zusätzlich wird bei der *Exeter-Madonna* deutlich, dass Petrus Christus nicht nur an neuen räumlichen Lösungen, sondern auch an einer dynamischeren Gestaltung der Figuren interessiert war. Auch diese Referenzmöglichkeit bieten die feinen, statischen Figuren van Eycks nicht.

Zusammenfassend bleibt nochmals festzuhalten, dass Petrus Christus und die anonymen Schöpfer der oben genannten Werke durchaus bemüht waren, die Formensprache van Eycks weiterzuentwickeln, es allerdings bei einzelnen Versuchen beließen. Petrus Christus selbst sah sich durch sein großes Interesse an einer differenzierten räumlichen und plastischen Gestaltung dazu veranlasst, Raumkonzepte anderer Künstler zu erschließen. Daher scheint es für ihn auch naheliegend gewesen zu sein, sich nun mit den Bildideen weiterer Künstlergrößen wie dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden auseinanderzusetzen.

2. Adaption – Neue Vorbilder für Petrus Christus: Rogier, die Flémaller Gruppe und Dirk Bouts

Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, lehnte sich Petrus Christus vor allem in seinen frühen erhaltenen Werken konsequent an die Errungenschaften Jan van Eycks

¹⁰⁹ Jan van Eyck hat zwar auch Bilder geschaffen, die dezentral in die Tiefe fluchten, wie beispielsweise die *Verkündigung* in Washington oder die *Madonna in der Kirche*, doch handelt es sich hierbei um vergleichsweise lange, schmale Bildfelder, die immer im Verband eines Diptychons oder Triptychons zu sehen sind.

¹¹⁰ Vgl. Otto Pächt, zitiert in Panhans-Bühler 1978, S. 117.

¹¹¹ Den Bildern Jan van Eycks liegt zwar eine empirische Perspektive zugrunde, eine mathematisch korrekte Perspektive war van Eyck allerdings nicht bekannt, weswegen seine Fluchtgeraden in einer Fläche, nicht aber in einem einzigen Punkt zusammentreffen. (Vgl. Elkins 1991, S. 61-62)

an. Diese Strategie erscheint auch – angesichts der Tatsache, dass Petrus Christus 1444 als Ortsfremder nach Brügge kam, wo Jan van Eyck bis zu seinem Tod die wahrscheinlich wichtigste Künstlerpersönlichkeit gewesen war – pragmatisch und taktisch verständlich, zog aber doch einige künstlerische Problemfelder nach sich. Anhand der im ersten Kapitel vorgestellten Bilder ist schlüssig nachvollziehbar, dass Petrus Christus zwar versucht, die Bildsprache van Eycks weiterzuführen, mit den eyckischen Mitteln allerdings seine eigenen Interessenschwerpunkte nicht hinreichend abdecken kann. Hinzu kommt noch, dass die Bildschöpfungen des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens populärer werden, obwohl oder vielleicht sogar weil sie sich in Farb- und Formgebung, Inhalten und Expressivität stark von Jan van Eyck unterscheiden.¹¹² Dieser Wechsel in der ästhetischen Präferenz würde auch erklären, warum sich – wie schon im ersten Kapitel besprochen – relativ wenige eindeutig eyckisch inspirierte Bilder erhalten haben. Der Rogier'sche Hang zur Dramatik und zu einer sehr klaren Farb- und Formensprache scheint im Laufe der Zeit größeren Anklang gefunden zu haben als die extrem detailreichen und komplexen Kompositionen van Eycks. Petrus Christus, so bleibt anzunehmen, kann sich nun in seinem Ringen um neue Möglichkeiten, Räumlichkeit überzeugend zu vermitteln, an aktuelleren Vorbildern orientieren, was er dann schon mit größerer künstlerischer Freiheit umsetzt als in seinem Frühwerk.

2.1 Die Veränderung der figürlichen und räumlichen Modellierung bei Petrus Christus

Während Beispiele des eyckisch inspirierten Frühwerks bei Petrus Christus sich durch zarte, fast miniaturhafte Figuren auszeichnen, die in ein Interieur oder vor eine Landschaft gestellt sind, allerdings eher in unförmige, zweidimensionale Gewandlocken gehüllt als mit Tiefe und Volumen ausgestattet, zeigt sich eine erste Veränderung der plastischen Modellierung in einem der umstrittensten Bilder des Petrus Christus, der *Friedsam-Verkündigung* (Abb. 20).¹¹³ Wurde dieses Werk in der Vergangenheit als Werk

¹¹² Die Autorin ist sich der Zuschreibungsproblematik bezüglich der Werkgruppen des Meisters von Flémalle und des Meisters von Merode und einer möglichen Identifikation mit Robert Campin sehr bewusst. Die nachfolgenden Bezeichnungen und Autorennennungen erschließen sich aus dem Katalog Kat. Ausst. Städel Museum 2009.

¹¹³ Die Urheberschaft der *Friedsam Verkündigung* wurde generell recht kontrovers diskutiert. Vor allem Erwin Panofsky schreibt in seinem Aufsatz die *Friedsam-Verkündigung* dem Schöpfer der *Drei Marien am Grabe* (Abb. 21 – heute Boijmans-Van Breunigen Museum, Rotterdam) zu, den er als Hubert van Eyck identifiziert. Die *Verkündigung* datiert er vor diesem Hintergrund in die 1420er. Petrus Christus scheidet seiner Ansicht nach als Autor der *Verkündigung* aus, da ihm dieses Werk für den frühen Petrus Christus zu „eyckisch“ und für ein Werk der späteren Schaffensphase zu archaisch ist.

Jan van Eycks oder gar seines Bruders Hubert van Eyck gepriesen, gilt die Zuschreibung an Petrus Christus heute als relativ gesichert.¹¹⁴ Die *Friedsam-Verkündigung* nimmt in mehrfacher Hinsicht in der altniederländischen Malerei eine Sonderstellung ein, zumal die Konzeption des Hintergrundes und die Modellierung der Figuren zwar in Einzelaspekten Ähnlichkeiten mit möglichen Vorbildern aufweisen, in ihrer Umsetzung aber über diese hinausgehen.

Offensichtlichste Besonderheit der *Friedsam-Verkündigung* ist wohl die Gestaltung des Handlungsortes. Die Verkündigung, üblicherweise in der altniederländischen Malerei im Kontext eines bürgerlichen Interieurs gezeigt,¹¹⁵ vollzieht sich hier an der Schwelle zu einem kirchenartigen Gebäude. Doch nicht nur das Gebäude selbst, auch der übrige Hintergrund bedürfen einer eingehenden Diskussion. So wirkt das Gemälde merkwürdig abgeschnitten und fragmentarisch, ein Eindruck, der noch zusätzlich durch den fehlenden Horizont der Kulisse verstärkt wird.

Vor allem ein horizontloser Hintergrund ist in der vermuteten Entstehungszeit der *Friedsam-Verkündigung* noch nicht denkbar, findet aber seine Begründung in einer Beschneidung des Bildes an drei Seiten. Nur der rechte Bildrand ist noch original erhalten, allerdings legt der Bildaufbau die Vermutung nahe, dass an der unteren Bildkante die Verluste eher gering sind, da die Grasflecken und die als Repoussoir dienende Felsenbank noch erhalten sind.¹¹⁶

Panofsky geht in seiner Gesamtbewertung des Petrus Christus davon aus, dass dieser aus dem Umkreis von Rogier und dem Meister von Flémalle kommend erst in seinem Spätwerk das stilistische Erbe van Eycks angetreten habe. (Vgl. Panofsky 1935, S. 433-434) Dem gegenüber stehen die Aufsätze von Hermann Beenken und John L. Ward. Beenken antwortet direkt auf den Aufsatz Panofskys und versucht, dessen Argumente zu entkräften. Beenken sieht unter anderem eine Raumkonstruktion mit zwei Fluchtpunkten als gegeben an, die gegen van Eyck, der ja nur mit einer empirischen Perspektive gearbeitet hat, und für Petrus Christus spricht. (Vgl. Beenken 1937, S. 223-224) Ward spricht sich ebenfalls gegen eine Bewertung des Gemäldes als archaisch und gegen die Zuschreibung an Hubert van Eyck aus und betont, dass das Verhältnis von Figur und Raum bei der *Friedsam-Verkündigung* mit keinem erhaltenen Gemälde der 1420er vergleichbar ist. (Vgl. Ward 1968, S. 185-187)

¹¹⁴ In Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994 wird das Bild zwar als „attributed“ geführt, der Text setzt sich allerdings, abgesehen von Hinweisen auf die Forschungsgeschichte, nicht mehr mit der Frage einer alternativen Autorschaft auseinander. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 117)

¹¹⁵ Die vermutlich emblematischsten Beispiele hierfür sind die Verkündigung an der Außenseite des *Genter Altars* und die Mitteltafel des *Merode-Altars* (Abb. 22). Einen Überblick über Verkündigungsdarstellungen im 14. und 15. Jahrhundert bietet David Robb, der verschiedene ikonographische Aspekte beleuchtet und in einen gesamteuropäischen Zusammenhang stellt. Die *Friedsam-Verkündigung* ist bei ihm das früheste Beispiel einer Verkündigung außerhalb des bürgerlichen Ambientes, wobei diese herausragende Position der Tatsache geschuldet ist, dass Robb, Panofsky zitierend, von einer Entstehung aus der Hand Hubert van Eycks und einer Datierung in die 1420er ausgeht. (Vgl. Robb 1936, S. 503-505)

¹¹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 118-119.

Abgesehen von der Hintergrundlandschaft wirft die *Friedsam-Madonna* auch in ihrer ikonographischen und nicht zuletzt räumlichen Konzeption einige Fragen nach möglichen Vorbildern auf. Wenn auch nicht so häufig wie für ein profanes Interieur, lassen sich auch für eine Verkündigung in einer sakralen oder sakral konnotierten Raumstruktur Vergleichsbeispiele bei den zwei Gründervätern der altniederländischen Malerei finden. Sowohl Jan van Eycks *Verkündigung* (Abb. 23) in Washington als auch die *Verkündigung* (Abb. 24) des Meisters von Flémalle in Madrid finden auf geweihtem Boden statt. Jan van Eycks *Verkündigung* ist nicht nur wegen ihres schrägen Raumausschnittes, sondern vielmehr noch wegen ihrer facettenreichen ikonographischen Bildelemente bekannt.¹¹⁷ Die der *Friedsam-Verkündigung* und der Washingtoner *Verkündigung* gemeinsame inhaltliche Grundstruktur, die Idee, eine Verkündigung mit Sakralarchitektur zu verbinden und damit den Wohnort der künftigen Gottesmutter mit einer Kirche gleichzusetzen, wird unterschiedlich umgesetzt. Während bei Jan van Eyck die Verkündigung innerhalb des sakralen Raumes stattfindet, ist die Heilige Jungfrau bei Petrus Christus vor ihr Heim getreten und empfängt die frohe Botschaft an der Türschwelle. Wesentlich dichter sind die inhaltlichen und konzeptionellen Überschneidungen zwischen den *Verkündigungen* des Meisters von Flémalle und des Petrus Christus. Beide Szenen sind in eine klerikale Kulisse eingebettet, spielen aber im Gegensatz zu van Eyck stärker mit dem Kontrast von Innenraum, dem Wohnraum der Heiligen Jungfrau, und Außenraum mit Engel. Beim Madrider Bild sitzt Maria als *Madonna humilitatis* vor einer Bank und liest ein Buch ohne mit Gabriel zu interagieren, wohingegen sich die Maria der *Friedsam-Verkündigung* auf Kommunikation mit dem Himmelsboten einlässt. Auch wenn das eigentliche Geschehen unterschiedlich orchestriert wird, scheint die Umsetzung der Bildidee „Haus der Maria als Kirche“ bei Petrus Christus eher auf das Flémalle'sche Konzept zurückzugehen.¹¹⁸ Außerdem tauchen in der *Friedsam-Verkündigung* einige architektonische Details der Madrider *Verkündigung* wieder auf. So wird die Kombination von Romanik und Gotik als Zeichen des Alten und Neuen Bundes in der Madrider *Verkündigung* prominent ins Bild gesetzt, aber auch bei der Kirchenfassade der *Friedsam-Verkündigung* etwas subtiler

¹¹⁷ Eine der aktuellsten Analysen der *Verkündigung* in Washington ist wohl von Gifford. (Vgl. Gifford 1999, S. 108-116)

¹¹⁸ In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, dass die *Verkündigung* im Prado eventuell auf van Eyck zurückgeht. Als Argument dafür wird zum Beispiel die Ähnlichkeit zur *Heiligen Barbara* (Abb. 25) in der Darstellung der Architektur ins Treffen geführt oder die Ähnlichkeit der Maria in der *Verlobung der Maria* (Abb. 26 – ebenfalls im Prado und vermutlich Teil des gleichen Flügelaltars) zur Maria des *Genter Altars*. Zur Untermauerung dieser These werden allerdings wieder die *Verkündigung* in Washington und die *Friedsam-Verkündigung* herangezogen, beide Bilder sind jedoch wesentlich jünger als die Madrider Werke. (Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 232-233) Auch wenn diese Argumentation nur bedingt schlüssig erscheint, kann man van Eycks Urheberschaft an dieser Bildidee nicht ausschließen, allerdings mit dem erhaltenen Bildmaterial auch nicht untermauern.

integriert.¹¹⁹ Sogar die prägnanten Bögen mit blattförmigen Krabben, unter denen sich die Madonnen befinden, ähneln einander stark.

Eine weitere Gemeinsamkeit der *Verkündigungen* in Madrid und New York ist auch ihre Fragmentenhaftigkeit. Während die *Verkündigung* des Meisters von Flémalle zwar von allen Seiten beschnitten ist, kann man bei ihr allerdings davon ausgehen, dass der Verlust keine großen Auswirkungen auf den Bildinhalt hat.¹²⁰ Das Ausmaß der Verluste bei der *Friedsam-Verkündigung* lässt sich aber schon durch den eingangs erwähnten nicht vorhandenen Horizont erahnen. Auch wenn man über die verlorenen Stellen der *Friedsam-Verkündigung* nur spekulieren kann, lassen sich anhand des vorhandenen Materials zumindest einige Schlüsse ziehen.

Eine wesentlich größere Ausdehnung nach oben scheint trotz fehlender Horizontlinie und Himmelszone eher unwahrscheinlich. So könnte man die Sakralarchitektur zwar problemlos in die Höhe ziehen, beispielsweise ähnlich dem Turm der *Heiligen Barbara* (Abb. 25) Jan van Eycks, doch sind die Figuren für eine solche Monumentalarchitektur zu klein. Ein entsprechend hohes Gebäude würde von den Figuren und damit von einem integralen Bestandteil der biblischen Heilsgeschichte ablenken.

Abgesehen von den nicht vollständig erhaltenen Grasflächen im Vordergrund bleibt also nur die Konzentration auf den linken Rand.¹²¹ Eine der wenigen Überlegungen hinsichtlich des verlorenen Bildinhalts geht von einer oder eventuell mehreren Szenen aus dem Marienleben aus.¹²² Solchen diachronen Bildern, die in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts durchaus verbreitet waren – man denke nur an das *Verlöbnis Mariens* (Abb. 26) des Meisters von Flémalle oder auch der Seitenflügel des *Kreuzigungsaltars* (Abb. 27) von Melchior Broederlam –, ist immer die Lesart von links nach rechts gemeinsam. Angesichts des originalen rechten Randes der *Friedsam-Verkündigung* wäre daher nur eine Szene aus dem Marienleben möglich, die vor der Verkündigung liegt, eventuell ein Verlöbnis oder eine Darstellung der Maria als Tempeljungfrau. Dagegen spricht allerdings die recht geschlossen wirkende Landschaft links im Bild, die relativ viel Raum zwischen eine vorangehende Szene und die Verkündigung bringen würde. Eine mögliche Alternative wäre die Darstellung eines oder mehrerer Stifter, die

¹¹⁹ Das komplexe theologische Programm der *Friedsam-Verkündigung* wird von John Malcolm Russell eingehend analysiert und auch teilweise mit Bibelstellen illustriert. (Vgl. Russell 1978, 24-27)

¹²⁰ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 230.

¹²¹ Eine eher horizontale als vertikale Ausrichtung des Bildes lässt sich auch durch technische Daten der Holztafel unterstützen. Wäre die *Verkündigung* als hochformatiges Gemälde konzipiert gewesen, wären die Bretter vertikal ausgerichtet, bei dem Bild von Petrus Christus sind diese allerdings horizontal. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 119)

¹²² Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 119-120.

dem Ereignis, ähnlich etwa dem *Merode-Altar* (Abb. 22), beiwohnen. Für eine so doch eigenständige Existenz der Verkündigung sprechen auch die wohldurchdachten theologischen Anspielungen, die in einem mehrteiligen Bild untergehen würden. So weisen einige Aspekte der Architektur schon auf Zukünftiges. Die Tympanon-Nische, in der man üblicherweise eine Figur der Madonna mit Kind erwarten würde, ist leer geblieben und muss erst gefüllt werden. Die zwei Säulen im romanischen Teil der Sakralarchitektur spielen auf die Säulen des Salomonischen Tempels, Jachin und Boas, an.¹²³ Auf der ersten Stufe zum Kirchenportal befindet sich die Inschrift REGINA C(O)ELI L(A)ET(ARE) (Königin des Himmels, freue dich), die ersten Worte eines Gebetes, das auf den Kreuzestod und die Auferstehung Christi vorausweist. Diese reichen Konnotationen könnten auf einen klerikalen oder sonst theologisch versierten Stifter zugeschnitten sein, der dem frohen Ereignis der Verkündigung eventuell auf einer Grasbank kniend beiwohnt.

So sehr schon der Bildraum der *Friedsam-Verkündigung* zu Vergleichen anregt, die über ein reines Rezipieren Jan van Eycks durch Petrus Christus hinausgehen und zumindest eine zusätzliche Ideenquelle im Meister von Flémalle vermuten lassen, sticht noch ein weiterer Aspekt innerhalb des Bildes als besonders wegweisend für die künstlerische Entwicklung des Petrus Christus hervor. Die künstlerische Neuorientierung des Petrus Christus kann bei der *Friedsam-Verkündigung* geradezu exemplarisch anhand der Plastizität der beiden Protagonisten nachvollzogen werden. Während der verkündende Gabriel an die Engel der frühen Gemälde van Eycks erinnert,¹²⁴ lässt sich die Figur der Madonna nicht mehr durch eyckische Vorbilder erklären. Die Figur des Engels steckt in einer etwas unförmigen Gewandglocke, bei der der Saum auf dem Boden umbricht und der Mantel tellerförmig auf dem Boden ausgebreitet ist. Im Gegensatz dazu zeigt Petrus Christus bei der Maria eine neue Interpretation von Plastizität. Die zur Bildfläche leicht schräg gestellte Figur der Mutter Gottes ist in einen weiten blauen Umhang gehüllt, der die Figur fast vollständig umfängt und damit von der Umwelt abgrenzt. Volumengebend sind hier aber nicht die relativ flachen Faltenkaskaden, die durch das Zusammenfassen des Umhangs entstehen, sondern vielmehr die scharf gezogenen Umrisslinien. Die Kante, die den Rücken der Maria markiert, ist glatt gezogen und auch der Saum des Gewandes stößt gerade, also ohne umzuknicken, am Fliesenboden an. Durch diese

¹²³ Vgl. Panofsky 1935, S. 450.

¹²⁴ Die Figur des Engels ebenso wie das Blattwerk des Hintergrundes scheinen beinahe einem Werk van Eycks entsprungen. Während Panofsky und ihm folgend Russell eine große Ähnlichkeit zu den *Drei Marien am Graben* sehen (Vgl. Panofsky 1935, S. 437 und Russell 1978, S. 185), bietet sich für beides der untere Teil des *Genter Altars*, insbesondere die adorierenden Engel, als noch überzeugenderes Vorbild an.

Linien entsteht eine Art Kegel, in den die heilige Jungfrau eingeschrieben ist. Dieser Figurenkegel wiederum vermittelt dem Betrachter glaubwürdiger als beim Engel den Eindruck von blockhaftem Volumen, die Figur gewinnt dadurch eine raumgreifende Plastizität, die mit keinem vorangegangenen Werk des Petrus Christus vergleichbar ist. So dezidiert Petrus Christus bei seiner Madonna aber Raum gewinnt, so wenig lässt sich diese Darstellungsform mit einem Rückgriff auf Jan van Eyck erklären.

Die raumgreifende Darstellung der Maria, das eher an Masaccio oder gar Giotto denken lässt, taucht nicht gänzlich ohne Parallelwerke oder Entwicklungsstufen auf. Aus dem Umkreis Rogiers hat sich beispielsweise ein Altarflügel erhalten, der die Heiligen Margareta und Apollonia zeigt (Abb. 28).¹²⁵ Relevant ist hier in erster Linie die heilige Apollonia rechts, bei der ein ähnliches Plastizitätskonzept, gerade Umrisslinien und mit dem Boden abschließender Saum, angewendet wird wie bei Petrus Christus. Die heilige Apollonia bekommt zwar nicht die räumlichen Möglichkeiten der Friedsam-Madonna, was aber weniger an der künstlerischen Intention als am begrenzten Bildraum liegen mag. Auch wenn diese Form der Plastizitätsdarstellung bei Rogier van der Weyden nur selten in dieser Klarheit vermittelt wird und es auch nicht gesichert ist, ob die *Heiligen Margareta und Apollonia* Petrus Christus bekannt waren, kann man doch davon ausgehen, dass in der Werkstatt Rogiers Entwürfe zu finden waren, die diesen Figuren ähnelten.

Petrus Christus selbst dürfte sich behutsam an das Kegelvolumen als Körperstruktur herangetastet haben. Ein vergleichbares, wenn auch etwas weniger radikales Werk ist die *Heilige Katharina* (Abb. 29).¹²⁶ Auch hier wird die Figur durch einen gerade fallenden Umhang definiert, der allerdings geöffnet ist, um das gebauschte Gewand zu enthüllen. Somit verfügt auch die heilige Katharina über einen Umhang mit geraden Außenkanten, der nicht auf dem Boden umbricht. Um Gewand und Umhang ein wenig zu rhythmisieren, kommen auch bei der heiligen Katharina gerade verlaufende Kellerfalten zum Einsatz. Dadurch entsteht zumindest ein halber Kegel, der die Katharina stützt. Die

¹²⁵ Aufgrund der hohen künstlerischen Qualität wird auch immer wieder auf Eigenhändigkeit Rogiers spekuliert, wofür es aber keine klaren Anhaltspunkte gibt. Auch ein Werkstattwerk könnte als Vorbild gedient haben. Alternativ wäre es auch möglich, dass das erhaltene Bild auf einen Entwurf Rogiers zurückgeht. Zu datieren ist dieses Werk auf jeden Fall nach 1443, meist wird eine Entstehungszeit um 1450 angenommen. (Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 349-351)

¹²⁶ Die *Heilige Katharina* wird zum ersten Mal in einer Zeitschrift erwähnt und dort als von Experten geprüftes Original Jan van Eycks vorgestellt, das sich im Besitz von Maurizio d'Alta befand. (Vgl. Dezarrois 1932, S. 171-176) Neuere Informationen finden sich nur in einer Fußnote bei Erwin Panofsky. Panofsky ist davon überzeugt, dass das Bild von Petrus Christus stammt, allerdings kann es schon nur mehr in einer nicht näher benannten Privatsammlung in Brüssel verorten. (Vgl. Panofsky 1953, S. 313) Der jetzige Standort des Bildes ist unbekannt.

Friedsam-Madonna setzt diese Bildidee noch einmal konsequenter um, bei ihr wird nun wirklich mit dem aufgespannten Umhang geometrisches Volumen erreicht.

Einen weiteren Versuch, sich neue Konzepte von Räumlichkeit und Plastizität anzueignen, unternimmt Petrus Christus in einem Werk, das durch seine ungewöhnliche Ikonographie einen besonderen Platz als eines der bekanntesten Bilder des Meisters einnimmt, dem *Goldschmied in seinem Laden* (Abb. 30).¹²⁷ Durch die prominent an die untere Kante gesetzte Inschrift erfährt man nicht nur das Entstehungsjahr 1449, der Künstler nennt sich auch selbst und fügt ein kleines Emblem an.¹²⁸ Der *Goldschmied* nimmt auch hinsichtlich seines Genres eine Sonderstellung ein, insofern als es sich hierbei doch um die einzige (erhaltene) profane Historie des Petrus Christus handelt.

Vergleicht man den *Goldschmied* nun mit früher entstandenen Bildern wie der *Exeter-Madonna* oder dem *Johannes dem Täufer*, zeigt sich hier eine so tiefgreifend veränderte Bildauffassung, dass fast Zweifel an der Autorschaft aufkommen. Die Figuren, ein Goldschmied und ein vornehm gekleidetes Paar, sind beinahe lebensgroß und so nahe an den Betrachter gerückt, dass man meint in das Geschehen eintauchen zu können. Der rote Gürtel auf dem Tresen hängt über die Kante und scheint in den Betrachterraum zu reichen. Die Akteure interagieren glaubhaft und nehmen dabei einen großen Teil der Bildfläche ein. Bemerkenswert ist hier aber auch die Modellierung der Figuren, insbesondere der Köpfe. Während der beinahe runde Kopf des Goldschmieds schon auf die Typen des Spätwerks des Petrus Christus verweist, scheint das elegante Paar mit seinen langgezogenen Gesichtern und Gliedmaßen einem Gemälde van der Weydens förmlich entstiegen zu sein. Doch lässt sich im *Goldschmied* nicht nur die Adoption von neuen Gesichtstypen ablesen, auch die Präsentation des Sujets unterscheidet sich stark von früheren Bildern. Der akribischen Schilderung der vielen kleinteiligen Gegenstände in der Regalauslage rechts und dem prächtigen Brokat der Dame links widmet der Maler fast ebenso viel Aufmerksamkeit wie den Hauptfiguren selbst. Auch wenn Petrus Christus schon in anderen Gemälden seine Fähigkeit zur miniaturhaften Genauigkeit in der Darstellung von Hintergrundstaffagen unter Beweis gestellt hat – man denke nur an den üppig bewachsenen Boden beim *Johannes dem Täufer* oder die Stadtansicht in der

¹²⁷ Der ursprüngliche Titel des Bildes lautet *Heiliger Eligius*, unter dem das Bild im Ausstellungskatalog von 1993 noch geführt wird. Die Identifikation wird mit einem Heiligenschein erklärt, der um den Kopf des Goldschmieds gelegt war. Da der Heiligenschein nicht authentisch war, wurde er im Zuge einer Restaurierung entfernt. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 96-101)

¹²⁸ Vgl. Gludovatz 2005, S. 116. Der Artikel von Karin Gludovatz beschäftigt sich mit der Kommunikation einer Künstlerpersönlichkeit durch Signaturen. Sie selbst geht hierbei vor allem auf die Werke van Eycks ein und nennt Petrus Christus auch im Zusammenhang einer künstlerischen Selbstreflexion als Nachfolger van Eycks.

Exeter-Madonna –, werden die hier gezeigten Kleinode fast zum Selbstzweck, einer Zurschaustellung handwerklichen Könnens des Goldschmieds und nicht zuletzt des Malers.¹²⁹ Die präsentierten Gegenstände sind aber nicht nur dekorativer Hintergrund, sie werden auch zur Reflexionsfläche für moralische Anspielungen, wie etwa Ring und Gürtel, die als Symbole der Eheschließung gelten, oder der Pelikan auf dem Glasgefäß, der traditionellerweise mit dem Opfertod Christi assoziiert wird.¹³⁰ Dieser Detailreichtum wird im konvexen Spiegel fortgesetzt, der den Raum durch einen Blick in die Welt der Figuren komplementiert.¹³¹ Doch nicht nur die vielschichtige und bis heute nicht restlos geklärte Ikonographie macht den *Goldschmied in seinem Laden* zu einem Schlüsselwerk in der Entwicklung des Petrus Christus, hier manifestieren sich auch elementare Veränderungen in der Gestaltung der Figuren, dem Verhältnis von Figur und Raum und der Darstellung des Raumes.

Hinsichtlich der Bildkomposition tritt der *Goldschmied in seinem Laden* in starken Kontrast zu den zuvor besprochenen Werken. Vergleicht man den *Goldschmied* mit einem früheren Werk wie dem *Johannes dem Täufer* ist augenscheinlich, dass die Figuren wesentlich raumbeherrschender und gleichzeitig ausschnittthafter sind als die verhältnismäßig kleinen eyckischen Figuren. Dies gepaart mit der recht eng umrissenen Situation des Innenraumes, den näher an den Betrachter gerückten Figuren und der klaren Farbigkeit des Bildes legt nahe, dass Petrus Christus in seinem *Goldschmied* nicht nur van Eyck sondern auch weitere Vorbilder verarbeitet und adaptiert haben muss.¹³² Die beinahe physisch greifbaren Figuren, deren Bildraum durch den

¹²⁹ In diesem Zusammenhang sei die These von Hugo van der Velden erwähnt, der sich vehement gegen die Gleichsetzung des Goldschmieds mit dem heiligen Eligius wehrt, zumal sich die damals gängige Ikonographie des Heiligen sehr stark vom Bildinhalt unterscheidet. Laut van der Velden handelt es sich hierbei um das wohl erste Berufsporträt der Kunstgeschichte, bei dem sich ein bestimmter Goldschmied namens Willem van Vlueten verewigen ließ. (Vgl. Velden 1998, S. 243-248) Auch wenn diese Theorie unter anderem die werbewirksame Darstellung der Schmuckstücke im Hintergrund erklären würde, hat die Identifikation einen großen Haken: Der Goldschmied hat eher unbestimmte stereometrische Gesichtszüge, weswegen eine eindeutige Klassifizierung des Goldschmieds als Porträt zweifelhaft ist.

¹³⁰ Vgl. Rothstein 2005, S. 157-161.

¹³¹ Der Konvexspiegel (Abb. 31) birgt einige Details und, laut Miriam Milman, sogar noch eine zusätzliche Bedeutungsebene, die über die Erweiterung um die vierte Wand hinausgeht. In der Reflexion des Spiegels sieht sie nicht nur zwei Passanten, sondern auch insgesamt vier kleine Blasen, vermutlich Seifenblasen. Diese Beobachtung, gemeinsam mit dem zersprungenen Spiegel, führt Milman zur Annahme, dass Petrus Christus in den Spiegel noch ein *homo bulla*-Motiv einbindet, indem er mit den flüchtigen Seifenblasen an die Vergänglichkeit erinnert. Der *Goldschmied in seinem Laden* ist eine der frühesten erhaltenen Abbildungen von solchen Seifenblasen. (Milman 2013, S. 74-80)

¹³² Von van Eyck ist zwar aus einer Quelle von 1530 ein Bild in Mailand bekannt, das zwei Halbfiguren bei Geschäften gezeigt haben soll. (Vgl. Dhanens 1980, S. 307) Diese sehr vage Beschreibung nahmen einige Autoren, die Petrus Christus als getreuen Nachahmer Jan van Eycks sehen, zum Anlass, den *Goldschmied* als Nachhall van Eycks zu bewerten. (Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 91-108 und Schabacker 1972, S. 108-109) Es ist allerdings recht fragwürdig, ob Petrus Christus sich stark am

überhängenden Trompe-l'oeil-Gürtel für den Betrachter wesentlich nahbarer wird und deren etwas beengte Umgebung sie fast in die Richtung des Betrachters drückt, haben wenig mit den statischen, prachtvollen „Ikonen“ van Eycks gemeinsam. Die Vermittlung und Interpretation von Räumlichkeit wird beim *Goldschmied* grundlegend anders umgesetzt als bei allen bisherigen Bildern. Während man bei den frühen Werken des Petrus Christus eher den Eindruck gewinnt, dass die Figuren in einen Raum oder eine Landschaft gestellt werden, der Hintergrund aber auch ohne diese Figuren denkbar wäre, ist beim *Goldschmied* der Raum so eng mit den Figuren verflochten, dass man diese Komponenten kaum voneinander trennen könnte. Wie Petrus Christus Räumlichkeit generiert, um diese starke Symbiose von Raum und Figuren zu erreichen, soll im Folgenden erklärt werden.

Das Geschäft des Goldschmieds ist eher beengt und ohne nennenswerten Ausblick nach hinten gezeigt, wodurch der Blick des Betrachters nicht abdriftet, sondern bei den Figuren und Gegenständen des Regals verweilt. Um eine solche räumliche Situation übersichtlich zu schildern, bedient sich Petrus Christus der Methode, Raum durch Staffelung zu erzeugen. Zu diesem Zweck wird das Bild in vier Raumzonen geteilt. Die erste Zone, die Welt vor dem Geschäft des Goldschmieds, verdeutlicht die Ausschnitthaftigkeit des Bildraumes durch den Spiegel,¹³³ das Brett unter dem Tresen mit Petrus Christus-Signatur und den Fensterrahmen rechts. Verbindungsglied zwischen angedeutetem Außenraum und Innenraum und gleichzeitig zweite räumliche Ebene ist der Tresen, der zur leichteren Sichtbarkeit der darauf abgelegten Objekte nach oben gekippt ist. Die dritte Ebene gehört den Figuren, die durch ihre Bewegungen zu einer Gruppe verschränkt werden. So legt der junge Mann seinen Arm um die Dame, diese steht zwar hinter dem Goldschmied, greift aber über seine Schulter nach vorne. Die vierte Zone, die Hintergrundebene, stellt einen Eckraum dar, der aber beim *Goldschmied* in die Fläche geklappt ist. Das Regal, das man eigentlich im rechten Winkel zum Fenster stehend vermuten möchte, ist hier nur leicht schräg gezeigt, und verschmilzt fast mit der hinteren Wand. Diese in die Fläche aufgelöste Räumlichkeit hat keine Parallelen mit Werken van Eycks, doch lässt sich eine vergleichbare Raumdarstellung in der *Madonna vor dem Ofenschirm* (Abb. 35) des Meisters von Flémalle finden.¹³⁴ Auch hier wird der

vermeintlichen Vorbild van Eycks orientiert hat, zumal sich einige spätere Werke wie die *Geldwechsler* (Abb. 32) von Quinten Massys oder Marinus van Reymerswaele stilistisch wesentlich besser zum Vergleich mit dem Gesamtwerk van Eycks eignen als der *Goldschmied* des Petrus Christus.

¹³³ Durch den Spiegel wird wie bei der *Arnolfini Hochzeit* (Abb. 33) van Eycks oder dem *Werl-Altar* (Abb. 34) Rogiers die vierte Wand durchbrochen, indem der Außenraum in den Bildraum hineinprojiziert wird.

¹³⁴ Eine ausführliche Beschreibung des Bildes inklusive technischer Daten findet sich im Katalog der National Gallery, in dem das Bild allerdings einem Nachfolger Robert Campins zugeschrieben wird.

Hintergrund trotz des Ausblicks aus dem Fenster eher horizontal aufgelöst, als dass er in die Tiefe ginge. Die verschiedenen Ebenen werden durch Überschneidungen aneinandergelassen, ein Prinzip, das auch Petrus Christus in seinem profanen Werk verwendet. Durch die bildparallele Schichtung ist es bei der *Salting-Madonna* möglich, den Ofenschirm des Hintergrundes mit der Figur der Mutter Gottes zu verbinden. Diese räumliche Lösung adaptiert Petrus Christus bei seinem *Goldschmied* dahingehend, dass auch er seine Figuren in einen flachen Raum stellt, wodurch die Verbindung der Figuren mit den umliegenden Objekten ermöglicht wird. Den Gegenständen kommt in beiden Bildern nicht nur eine faktische, sondern auch eine metaphorische Rolle zu, ihre Bedeutung ist beide Male sinnstiftend: Die Heilige Jungfrau wird durch den Ofenschirm-Nimbus erkenntlich gemacht und erhöht, die kunsthandwerklichen Produkte des Goldschmieds zeugen von seiner Profession und betonen sein Können.

Petrus Christus hat sich in der *Friedsam-Verkündigung* und dem *Goldschmied in seinem Laden* neue Konzepte von Räumlichkeit und Plastizität erarbeitet. Seine gestalterischen Strategien gehen über eine reine Imitation von Vorlagen Jan van Eycks weit hinaus. So kann man Aspekte wie das auffallend geometrische Körpervolumen der Friedsam-Madonna oder die bildparallele Schichtung des *Goldschmieds* nur nachvollziehen, wenn man andere künstlerische Vorlagen ins Treffen führt. Schon an diesen zwei Bildern lässt sich ablesen, dass Petrus Christus sich zwar auf Vorbilder bezieht, deren Ideen aber kreativ für seine Bedürfnisse abwandelt und in seine Kompositionen integriert, so auch bei Bildern, die sich noch stärker auf Vorgängerwerke beziehen, wie im Folgenden gezeigt wird.

2.2 Motivische Zitate in neuem Kontext

In seinem Streben, Motive von anderen Künstlern zu übernehmen und für seine eigenen Zwecke zu verwenden, greift Petrus Christus immer wieder auf die Methode des Zitates zurück. Dabei entnimmt er fremden Bildern Figuren oder Figurengruppen und passt sie, neben seinen eigenen, in sein Werk ein. Dass der Vorwurf, es handle sich dabei um ein stumpfes Kopieren bereits vollendeter Meisterwerke, zurückgewiesen werden muss, soll im Folgenden bewiesen werden. Rogier van der Weyden, dessen rhythmisierte Figuren mit ihren langgezogenen Gesichtern und abfallenden Schultern so spezifisch sind, dass

(Vgl. Kat. Slg. National Gallery 1999, S. 92-99) Im Katalog des Städel Museums wird das Bild historisch korrekter dem Meister von Flémalle zugeschrieben. (Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 89)

sie im Vergleich zur üblichen Personage des Petrus Christus markant hervorstechen, dient beide Male als Impuls und Inspirationsquelle.

Plakativstes Beispiel für eine Gegenüberstellung Rogier'scher und Christus'scher figürlicher Gestaltungskonzepte sind die Figuren des oben bereits diskutierten *Goldschmieds in seinem Laden*. Während die Dame und der Herr links die typisch rogiesken, feinen, aber etwas flächigen Gesichtszügen tragen, vertritt der Goldschmied selbst mit seinem eher runden Kopf schon den stereometrischen Grundtyp, der sich bei Petrus Christus im Laufe seiner Karriere durchsetzen wird.

Ein noch offensichtlicher an Rogier angelehntes Werk ist die Brüsseler *Beweinung Christi* (Abb. 6), die sich stark an der grandiosen *Kreuzabnahme* (Abb. 38) von der Weydens orientiert.¹³⁵ Einerseits ist die zu Boden sinkende Muttergottes beinahe eins zu eins dem Original entnommen,¹³⁶ andererseits verlangt die Änderung des Bildsujets nach strukturellen Anpassungen bei den Figurengruppen. Die für die *Kreuzabnahme* Rogiers kompositorisch und inhaltlich so signifikante Parallelität von herabsinkendem Jesus und ohnmächtig zusammenbrechender Maria¹³⁷ kann Petrus Christus bei seiner *Beweinung* nicht sinnstiftend übernehmen. Um auch den inhaltlichen Anforderungen dieses neuen Bildmotivs zu genügen, bricht Petrus Christus die so geschlossene Komposition Rogiers auf und verteilt die Figuren locker in einer Landschaft. Johannes umfängt die Madonna von rechts anstatt von links, Maria Magdalena ist auf die linke Seite zum Kreuz gewandert und in einer wesentlich natürlicheren Haltung wiedergegeben als bei Rogier. Petrus Christus kopiert hier das Vorbild sehr selektiv. Ein Erklärungsversuch für diese Vorgangsweise wäre, dass Petrus Christus sich zwar mit den gestalterischen Neuerungen Rogier von der Weydens beschäftigen wollte, allerdings inhaltliche Vorgaben eines Auftraggebers zu erfüllen hatte, die ihn zu dieser zitathaften Lösung greifen ließen. Der Bezug auf Rogier wäre demnach eine Verneinung vor dem

¹³⁵ Die Datierung der Brüsseler *Beweinung* ist strittig und divergiert stark. So sieht Pächt in seinem Aufsatz die Brüsseler *Beweinung* aufgrund von stilistischer Analyse als eines der frühesten Werke des Petrus Christus und bringt sie in Verbindung mit der Werkgruppe rund um den *Goldschmied* und die Porträts des *Kartäusers* (Abb. 36) und *Edward Grymestons* (Abb. 37 – Vgl. Pächt 1926, S. 164-165). Am anderen Ende des zeitlichen Spektrums steht Martens, der die Datierung von der Personengruppe rechts abhängig macht, die er als Anselm und Margaretha Adornes identifiziert. Aufgrund ihrer Biographie geht er von einem Schaffenszeitpunkt zwischen 1455-60 aus (Vgl. Martens 1990, S. 17). Auch wenn eine Datierung am Beginn des künstlerischen Schaffens des Petrus Christus zu früh erscheint – man vergleiche nur die komplexe Komposition in klaren Farben mit dem eher verloren wirkenden *Johannes dem Täufer* in Cleveland –, ist es kaum wahrscheinlich, dass Petrus Christus dieses Werk nach 1457 geschaffen hat, da es noch kaum Andeutungen einer perspektivischen Landschaftskonstruktion enthält. Eine Entstehung um 1455 ist daher eher anzunehmen.

¹³⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 25-27.

¹³⁷ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 76-77.

künstlerischen Vorbild. Gleichzeitig stellt die Brüsseler *Beweinung* ein sehr selbstständiges und bewusstes Adaptieren der Vorlage dar.

Das Nebeneinander von Zitat und Eigenständigkeit wird bei der Brüsseler *Beweinung* nicht nur in der Gruppe mit der Madonna, sondern auch in der plastischen Gestaltung weiterer Assistenzfiguren praktiziert. So repliziert Petrus Christus etwa bei einigen Figuren die charakteristischen Gewänder Rogiers. Der Umhang seiner trauernden Maria Magdalena ist wie im Rogier'schen Ausgangsbild in feine, dynamische Kräusel aufgelöst, die weniger plastisch als ornamental wirken. Auch der Körper des Nicodemus, dem die Aufgabe zufällt, die Last des Leichnams mit seinem Knie abzustützen,¹³⁸ steckt durch die umbrechenden Faltenkaskaden in einem undifferenzierten Gewandschlauch, der kaum Rückschlüsse auf das Körpervolumen zulässt. Andererseits lassen die blockhaften, aber doch plastischen Figuren des bärtigen Joseph von Arimathäa und der Dame ganz rechts, deren Gewand durch relativ gerade, vertikale Falten gegliedert ist, durch ihre raumgreifende Körperlichkeit an die Muttergottes der *Friedsam-Verkündigung* denken. Im Gegensatz zum gedrängten Geschehen im raumnegierenden Kasten Rogier van der Weydens ist die *Beweinung* locker in eine hügelige Landschaft gesetzt, die eher auf spätere Werke Rogiers, wie den *Columba-Altar* (Abb. 39) oder das *Braque-Triptychon* (Abb. 40), verweist.¹³⁹ Auch die Kommentarfunktion der Hintergrundlandschaft zum Hauptgeschehen ist von Rogier übernommen. Wie beim *Braque-Triptychon*, bei dem die Landschaft im Hintergrund der zwei Fürbitter auf den Seitenflügeln deren Schicksal kontextualisiert,¹⁴⁰ wird durch die Pilger in der Hügellandschaft der *Beweinung* des Petrus Christus schon auf die Heiligkeit des Ortes dieses Geschehens vorausgegriffen.

Bei dieser kurzen Episode im Schaffen des Petrus Christus handelt es sich nicht um den Übergang von einem künstlerischen Anhaltspunkt zum nächsten, sondern um eine essenziell wichtige Phase für die Entwicklung eines Individualstils. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Petrus Christus trotz all der Zitate die Brüsseler *Beweinung* eindeutig für sich reklamiert. Das vom Turban der Dame rechts fallende Band ist mit den Buchstaben PXF (Petrus Christus fecit) signiert, was auf das wachsende künstlerische Selbstbewusstsein des Malers verweist.¹⁴¹

¹³⁸ Zur Identifizierung der einzelnen Personen siehe auch Martens. (Vgl. Martens 1990, S. 13)

¹³⁹ Die Landschaft sieht Martens als Anlass, auf die Stifter und die Funktion des Gemäldes als Altarbild zu schließen. Er setzt die durch die Landschaft reisenden Pilger als Pilger zum Heiligen Grab fest, was angesichts des Bildthemas der *Beweinung* naheliegend ist. (Vgl. Martens 1990, S. 12-13)

¹⁴⁰ Im Hintergrund von Johannes dem Täufer ist der Fluss Jordan mit einer miniaturhaften Taufe Christi zu sehen, bei Maria Magdalena stellen die Felsformationen den Ort ihrer Buße in Südfrankreich dar. (Vgl. Vos 1999, S. 268-270)

¹⁴¹ Vgl. Verougstraete/Schoute 1995, S. 193-194.

2.3 Das verbesserte Duplikat – Der selbstbewusste Umgang mit Vorlagen

Ob aus eigener Entscheidung oder aufgrund von Anweisungen des Auftraggebers – Petrus Christus hat in mehreren Fällen ganze Kompositionen von anderen Künstlern repliziert. Doch auch wenn, was wahrscheinlich ist,¹⁴² ein Kundenwunsch Petrus Christus veranlasst hat, eine Bildidee in ihrer Gesamtheit von Künstlerkollegen zu übernehmen, ist es dennoch lohnend, Ausgangsbild und Endergebnis miteinander zu vergleichen, um Rückschlüsse auf die spezifische gestalterische Sprache des Petrus Christus ziehen zu können.

Das in Hinblick auf Kopien wahrscheinlich am öftesten zu Ungunsten des Petrus Christus ausgelegte Vergleichspaar ist der rechte Teil der Berliner Flügel (Abb. 3) von Petrus Christus und das Diptychon von Jan van Eyck in New York (Abb. 41).¹⁴³ Auch wenn die kompositorische und inhaltliche Abhängigkeit unbestreitbar ist,¹⁴⁴ wäre es falsch, Petrus Christus' Werk von 1452 als reinen Abklatsch einer Bildidee van Eycks abzuwerten. Abgesehen davon, dass Petrus Christus bei seinem *Jüngsten Gericht* sehr wohl strukturelle Detailänderungen vornimmt, darf auch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich der linke Flügel, der in zwei Bildfelder unterteilt ist, keineswegs nur auf Jan van Eyck bezieht, sondern Bildideen des Meisters von Flémalle und Rogier van der Weydens aufgreift.¹⁴⁵ Die Berliner Flügel sind also geradezu ideal dafür geeignet, Petrus Christus' Umgang mit Bildquellen zu untersuchen.

Der rechte Flügel des Petrus Christus ist ganz offensichtlich von Jan van Eyck inspiriert. Der direkte Vergleich verdeutlicht allerdings auch die konzeptionellen Unterschiede zwischen den beiden Bildern. Petrus Christus übernimmt zwar die kompositorische

¹⁴² Das Verlangen nach einer Kopie war auf dem flämischen Kunstmarkt nicht ungewöhnlich. Oft wurden sogar bei Aufträgen Referenzwerke zur Orientierung des Künstlers vertraglich festgelegt. (Vgl. Niehr 2007, S. 207-208)

¹⁴³ Erwin Panofsky nimmt den Flügel des *Jüngsten Gerichts* sogar zum Anlass, die kreative Begabung des Petrus Christus im Allgemeinen in Frage zu stellen. Panofsky behandelt die Berliner Flügel nur im Vergleich zu Jan van Eyck, wobei er Petrus Christus unterstellt, die Bildidee van Eycks zu einer Volkssprache vereinfacht zu haben, indem er nur einige wenige Bildelemente wiedergibt. Weiters stützt Panofsky seine berühmt-berüchtigte Aussage, Petrus Christus habe den Raum van Eycks mit einem Bimsstein geglättet und an eine Luftpumpe angeschlossen, in erster Linie auf die Berliner Flügel. (Vgl. Panofsky 1953, S. 309) Panofsky ist allerdings in seinem Vergleich von Petrus Christus und Jan van Eyck so festgefahren, dass er den zweiten Flügel völlig übersieht, wodurch der falsche Eindruck entsteht, Petrus Christus habe nur von van Eyck abgekupfert.

¹⁴⁴ Joel Upton widerspricht hier der allgemeinen Meinung und bewertet den Berliner Flügel als Erster positiv. In diesem Zusammenhang vermutet er allerdings auch, dass die Werke von Petrus Christus und Jan van Eyck eine gemeinsame Quelle haben, die sich auch in dem Fresko von Notre-Dame-des-Fontaines von 1492 widerspiegelt. (Vgl. Upton 1990, S. 39) Auch wenn diese Theorie nicht widerlegt werden kann, könnte genauso gut das Fresko auf einem der beiden Bilder basieren. Eine objektive Diskussion über die Berliner Flügel kann auch geführt werden, wenn man Jan van Eycks Gemälde als Ausgangsmaterial für Petrus Christus annimmt.

¹⁴⁵ Vgl. Ridderbos/Buren/Veen 2005, S. 83-86.

Grundstruktur des Gemäldes, variiert jedoch die einzelnen Bildelemente. Er klärt die komplexe Vorlage, indem er die Bildzonen strafft und von additiven Elementen, die eine klare Lesbarkeit aus der Distanz erschweren, bereinigt.¹⁴⁶

Die größten Unterschiede sind im Bereich der Hölle zu finden. Während bei van Eyck Ströme von Sündern unter dem aufgespannten Skelett der ewigen Verdammnis anheim fallen, ist die Höllenzzone bei Petrus Christus in erster Linie von Ungeheuern bevölkert.¹⁴⁷ Diese Dämonen sind zwar in der Hölle redundant, werden aber auf der irdischen Ebene dem Erzengel Michael zu bedrohlichen Gegnern. Durch das Weglassen einiger Heiliger gibt Petrus Christus dem übergroßen Michael, dem zentralen Akteur des Berliner Flügels, wesentlich mehr Raum. Der statuarischen Figur van Eycks verhilft er zu einer dynamischen Bewegung, die komplexe Drehung Michaels und sein erhobenes Schwert erfüllen hier auch den Zweck, die Dämonen physisch glaubhaft zu besiegen.¹⁴⁸ Durch die glänzende Rüstung wird der himmlische Ritter zusätzlich zu einer betont rundplastischen Figur, was dem Fokus des Petrus Christus auf plastische Darstellung entgegenkommt. Die Himmelszone des Bildes wird ebenfalls auf ihre Grundstruktur reduziert und rahmt den heiligen Michael ein. Petrus Christus konzentriert sich hier auf die u-förmige Aufreihung der Apostel und Fürbitter. Die Idee van Eycks, die Apostel auf in die Tiefe fluchtende Bänke zu setzen, greift er auf und lässt, um dieses räumliche Element zusätzlich zu betonen, sämtliche Figuren, die es verdecken, weg. Petrus Christus lehnt sich also zwar sehr stark an das Vorbild van Eycks an, findet aber trotzdem Mittel und Wege, Kernelemente seines künstlerischen Interesses zu akzentuieren.

Die beiden Werke des linken Flügels orientieren sich an zwei weiteren Meistern. Die *Verkündigung* lehnt sich stark an Rogier van der Weyden an (Abb. 42), wobei der Handlungsort vereinfacht dargestellt ist.¹⁴⁹ Während die Kammer Mariens bei Rogier wesentlich detailreicher ausgeschmückt ist, lässt Petrus Christus durch Tür- und Fensteröffnungen an Seiten- und Rückwand die Außenwelt am Wunder der Inkarnation teilnehmen. Andere Grundelemente wie das Bett, die davor neben einem kleinen Pult sitzende Madonna und der vor ihr kniende Engel korrespondieren mit der Vorlage.

¹⁴⁶ Vgl. Buck 1995, S. 72.

¹⁴⁷ Der Schlund in der Hölle links unten wird auch von Beltling und Eichberger als Hinweis auf mangelnde Erzählkompetenz und fehlendes Bildverständnis des Petrus Christus gedeutet. (Vgl. Beltling/Eichberger 1983, S. 111-112)

¹⁴⁸ Die hervorgehobene Position des Erzengels könnte auch auf einen spanischen Auftraggeber hinweisen, da der heilige Michael in Spanien besondere Verehrung genoss. (Vgl. Buck 1995, S. 74-78)

¹⁴⁹ Vgl. Ridderbos/Buren/Veen 2005, S. 83-86.

Die augenfälligste Vereinfachung einer Bildidee liefert Petrus Christus bei der mit der *Geburt Christi* (Abb. 43) des Meisters von Flémalle in Dijon eng verwandten unteren Flügelhälfte. Auch hier ist die räumliche Grundstruktur mit schrägem, angeschnittenem Verschlag links im Bild und lieblicher Hintergrundlandschaft mit Weg beibehalten, die Version des Petrus Christus kommt allerdings mit einem personellen Minimum aus. So fehlt die durch das Fenster blickende Gruppe der Hirten als bildinterne Betrachter ganz. Statt wie bei der Flémaller *Geburt* durch Hebamme und Salome Glaubenszeugen und Zweifler auf Spruchbändern zu thematisieren,¹⁵⁰ inkludiert Petrus Christus in seiner Darstellung zusätzlich zur Heiligen Familie mit Engeln nur eine reich gekleidete Frau, vermutlich die Hebamme. Seine *Geburt Christi* ist eine reduzierte Fassung des flémallesken Vorbilds.

Die drei Bilder der Berliner Flügel sind also durch einen unterschiedlichen Selektions-, Simplifikations- und Transformationsgrad von vorhandenem Bildmaterial charakterisiert, ihr künstlerischer Anspruch geht jedoch über ein früheres Beispiel einer abgewandelten Kopie, die *Exeter-Madonna*, hinaus. Die Berliner Flügel sind zwar, ebenso wie die *Exeter-Madonna*, in den Figuren vereinfacht, dafür aber um eine komplexere Raumstruktur bereichert, zeigen also einen wesentlich höheren Grad an künstlerischer Aneignung. Die *Exeter-Madonna* besteht aus Figuren, die stark an van Eyck erinnern und dabei im Vergleich zu ihm deutlich absinken. Das Personal der Berliner Flügel ist jedoch dezidiert Petrus Christus zuzuordnen. Die plastisch modellierten Figuren und vor allem ihre runden Köpfe mit den schweren, halbkreisförmigen Augenlidern sind eine Eigenkreation des Künstlers, die auch in seinen späteren Werken wieder auftaucht. Adaption wird hier also durch das Beibehalten fremder Grundstrukturen unter Verwendung eigener Figurentypen bewerkstelligt.

Das Konzept der Aneignung bei gleichzeitiger Abrundung des Ausgangsbildes wendet Petrus Christus unter anderem auch bei der *Geburt Christi* (Abb. 44) in Washington an, die mit einer Datierung um 1465 als relativ spätes Werk gilt.¹⁵¹ Diesem Gemälde liegt als direktes Vorbild eine Geburtsszene aus dem *Marienaltar* (Abb. 45) von Dirk Bouts zugrunde. Petrus Christus bedient sich zwar nur eines Teils des Altarbildes, da dieses

¹⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 202-205.

¹⁵¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 158. Mit einer solchen Datierung greift dieses Gemälde schon auf das nächste Kapitel vor. Zwischen den bis jetzt besprochenen Werken und der *Geburt Christi* liegen zehn bis fünfzehn Jahre. In dieser sehr prägenden Schaffensphase, die im nächsten Kapitel ausführlich behandelt wird, produziert Petrus Christus auch die Washingtoner *Geburt*, obwohl er um 1465 schon zu wesentlich innovativeren Bildern fähig war. Daher ist anzunehmen, dass er hier in erster Linie die Vorstellungen des Auftraggebers erfüllte. Allerdings zeigt sich bei der *Geburt Christi* schon ein so hoher Grad an Raumbeherrschung und kompositorischer Raffinesse, dass eine späte Datierung doch recht wahrscheinlich ist.

aber aus vier durch eine Bogenarchitektur zusammengefassten Einzelszenen besteht, handelt es sich trotzdem um jeweils in sich geschlossene Kompositionen.¹⁵²

Gerahmt von einem Bogen mit reichem figürlichem Schmuck fällt der Blick auf die streng konstruierte Szene der Geburt Christi. Das Jesuskind liegt mittig auf dem Boden, umgeben von Maria, Joseph und adorierenden Engeln. Die steinerne Umrahmung mit vielen kleinen Figuren betont die Tragweite des Geschehens zusätzlich.¹⁵³ Während Petrus Christus die architektonische Grundstruktur des offenen und leicht verfallenen Stalles ebenso wie die Lichtregie mit hellem Vordergrund, abgedunkeltem Mittelgrund und hellem Hintergrund von Bouts übernimmt, positioniert er seine Figuren eigenschöpferisch im Vordergrund. Sichtlich bemüht, die Komposition noch weiter auszufeilen und zu verbessern, rückt er seinen Joseph weiter nach vorne, um ein Gleichgewicht mit Maria herzustellen.¹⁵⁴ Darüber hinaus balanciert er in seinem Streben nach Symmetrie und Ausgewogenheit, die Bouts'schen Dreiergruppen der Assistenzfiguren jeweils durch zwei Zweiergruppen aus. So umrahmt nun einerseits die Schar der Engel gemeinsam mit Maria und Joseph im Halbkreis das auf dem Mantel der Maria am Boden liegende Christuskind, das hier noch mehr als bei Dirk Bouts in den Fokus gerückt ist, andererseits wird die Szene von außen, quasi den Gegenfiguren des Betrachters, eifrig bestaunt und diskutiert.

Auch in ikonographischer Hinsicht sind in die Darstellung der Anbetung Christi zahlreiche Bedeutungsebenen eingeflochten, die dem Bild des Petrus Christus theologisch differenziertere Konnotationen geben, als dies beim Ausgangswerk von Dirk Bouts der Fall ist. Schon die Szenen im Rahmen der Scheinarchitektur verweisen auf die Aufgabe des Jesuskindes, die Tilgung der Erbsünde. Über den Figuren der Stammeseltern Adam und Eva wird in sechs Einzelszenen die Geschichte der Erbsünde erzählt, beginnend bei der Vertreibung aus dem Paradies, über den Brudermord Kains bis hin zum Pflanzen der *arbor vitae* durch Seth.¹⁵⁵ Die Archivolte beschreibt also im Faktischen wie im Metaphorischen den Rahmen, in dem sich die Geburt Christi abspielt. Eine weitere Referenz auf das Alte Testament findet sich etwa beim Joseph, der seine Pantoffeln

¹⁵² Vgl. Rohlmann 1998, S. 163-167.

¹⁵³ Der goldene Heiligenschein der Madonna und die goldene Aureole des Christuskindes, die bei Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994 noch zu sehen ist, sind wie beim *Goldschmied in seinem Laden* eine spätere Hinzufügung. (Vgl. Metzger 1995, S. 170-171) Daher bezieht sich auch das Argument von Joel Upton, der die Aureole des Jesuskindes mit einer Hostienschale vergleicht (Vgl. Upton 1990, S. 99), nur auf das theologische Verständnis späterer Besitzer.

¹⁵⁴ Das Bild des Dirk Bouts ist Teil eines Marienaltars, weswegen es durchaus angemessen ist, Maria als bildbeherrschende Figur darzustellen. Petrus Christus brauchte diese Überlegungen nicht zu berücksichtigen.

¹⁵⁵ Vgl. Steefel 1962, S. 237.

ausgezogen hat, um den heiligen Ort zu markieren, womit gleichzeitig auf Moses und den brennenden Dornbusch verwiesen wird.¹⁵⁶ Auch die Steine im Vordergrund sind durch die darin eingeschlossenen Reste von Fossilien, traditionell als Relikte der Schöpfung gesehen, ikonographisch aufgeladen.¹⁵⁷ Doch wird nicht nur die Vorgeschichte zur Geburt Christi in das Bild eingebunden, auch auf weitere Stationen im Ablauf der Heilsgeschichte wird schon voraus verwiesen. Das auffälligste Gebäude der Stadt im Hintergrund, ein hochaufragender, turmartiger Rundbau, ist dem Heiligen Grab in Jerusalem nachempfunden, wodurch Passion und Kreuzestod Christi im wörtlichen wie im übertragenen Sinne ins Bild gerückt werden.¹⁵⁸ Aus dem trockenen Holz der geometrisch arrangierten Balken des Daches sprießt prominent ganz in der Mitte ein kleines Büschel Gräser, das als Hinweis auf die Auferstehung gelesen werden kann.¹⁵⁹ Durch diese zahlreichen und vielschichtigen symbolhaften Anspielungen gibt Petrus Christus, ob auf Anweisung des Auftraggebers oder aus eigener Motivation, seiner *Geburt Christi* wesentlich mehr inhaltliche Tiefe als Dirk Bouts, indem er um die Einzelszene der Geburt den gesamten Bogen des Erlösungswerkes spannt.

Die gestalterisch wohl einschneidendste Veränderung im Vergleich zu Dirk Bouts ist aber die Gestaltung der Figuren und des Raumes selbst. Wie man vor allem an dem Joseph gut erkennen kann, hat Petrus Christus mittlerweile einen eigenen Kopftypus entwickelt, nicht nur bei der *Geburt Christi*, sondern bei den meisten seiner Gemälde in unterschiedlichen Variationen. Ausgangspunkt für die Modellierung seiner Figuren ist jetzt allerdings weniger van Eyck als vielmehr van der Weyden, ohne den die Christus'schen Körper nicht denkbar wären. Im Unterschied zu diesem Vorbild sind die Köpfe bei Petrus Christus freilich weniger gelängt und elegant, sondern vielmehr rundlich und fast schon stereometrisch. An der Figur des Joseph lässt sich des Weiteren das Bemühen erkennen, den Figuren körperliches Volumen zu geben und so die Plastizität des Körpers auch noch unter der Kleidung erahnbar zu machen. Josef beugt sich, schwer auf seinen Stock gestützt, nach vor, eine Bewegung, die durch das nach vorne fallende Gewand noch zusätzlich betont wird. Der kleine Engel im gelben Gewand drückt, fast noch in der Bewegung, beide Knie durch das Gewand durch, als ob er

¹⁵⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 158.

¹⁵⁷ Die Inklusion von Fossilien findet sich auch bei weiteren prominenten Beispielen der altniederländischen Malerei wie beim *Merode-Altar* oder beim Bildnis des heiligen Franziskus von Jan van Eyck. (Vgl. Bé 1997, S. 92-93)

¹⁵⁸ Das Heilige Grab in Jerusalem war durch zahlreiche Pilgerfahrten ein recht gängiges Motiv. So errichtete die Familie Adornes, mit der Petrus Christus durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der religiösen Vereinigung *Unsere Liebe Frau vom Trockenen Baum* bekannt gewesen sein muss, in Brügge ihre Privatkirche, die Jeruzalemkerk, als architektonischen Tribut an das Heilige Grab. (Vgl. Martens 1990, S. 14-17)

¹⁵⁹ Vgl. Steefel 1962, S. 237.

gerade niedergeschwebt wäre. Diese dynamischen Momente im Bild werden durch die statuarischen Figuren der Maria und der beiden Engel links ausgeglichen, wodurch zwar kontemplative Ruhe entsteht, die Figuren aber nicht unbewegt und leblos wirken.

Seine perspektivischen Interessen kann Petrus Christus bei dieser Geburtsszene ebenfalls umsetzen, obwohl der Raumausschnitt stark das Vorbild Dirk Bouts' imitiert. Im Spiel zwischen Außen- und Innenraum ist bei Petrus Christus der Innenraum im Vergleich zu Dirk Bouts klarer definiert. Der Raumeindruck wird bei Bouts in erster Linie durch die Dacharchitektur vermittelt. Die Dachschrägen und die Balken stecken den Innenraum ab und begrenzen ihn durch die Balken auch nach vorne. Abgesehen von dieser dreieckigen Struktur wird allerdings kaum Tiefe suggeriert. Petrus Christus übernimmt die geometrisierende Dacharchitektur, und betont sie sogar noch zusätzlich durch Verstrebnungen, benutzt sie aber in erster Linie, um die obere Zone des Bildes zu bespielen, nicht aber um seinen Stallraum zu definieren. Anders als Dirk Bouts, bei dem dieser Bereich teilweise von Engelsflügeln verdeckt ist, stellt Petrus Christus die Wand links mit der Kojen für Ochs und Esel als schräg in die Tiefe führendes Raumelement dar, sodass die Dachbalken im Vordergrund nicht mehr als konstruktives Bauelement zur Begrenzung der Stallzone benötigt werden. Der Raum ist bei Petrus Christus als Kubus definiert, während Dirk Bouts Räumlichkeit immer noch durch additive Schichtung erzeugt. Petrus Christus muss daher vor seiner *Geburt Christi* in Washington schon mit der Konstruktionsperspektive in Berührung gekommen sein.¹⁶⁰ So sehr sich Petrus Christus also an die Bilderfindung von Dirk Bouts anlehnt, so sehr geht er aber auch in allen genannten Aspekten über sein Vorbild hinaus. Er reproduziert nicht bloß, sondern splittet das Ausgangsmaterial in einzelne Gestaltungsebenen auf, durchdenkt jede für sich neu und findet eine stimmige Lösung, sodass das Endprodukt in seiner Gesamtheit zwar weiterhin große Ähnlichkeit mit dem Original hat, aber dennoch die Interessen des Künstlers, eben räumliche und plastische Darstellung, transportiert.

Petrus Christus wendet sich in der zweiten Phase seines künstlerischen Schaffens vermehrt neuen Vorbildern zu und tritt damit quasi aus dem Schatten van Eycks. Eine Umorientierung in Richtung Rogier van der Weyden und Meister von Flémalle erscheint angesichts der daraus resultierenden Werke eine recht lohnende Entscheidung gewesen zu sein. Petrus Christus passt sich so dem Geschmack der Zeit an und muss damit auch erfolgreich gewesen sein, wie schon an der Größe der vorgestellten Bilder ersichtlich ist. Doch trotz aller Anlehnung und Übernahmen von neuen Vorbildern tritt er als

¹⁶⁰ Die Verwendung von Orthogonalen bei der Konstruktion dieses Bildes spricht auch für eine Entstehung des Bildes nach 1457. (Vgl. Myers 1978, S. 159)

eigenständige Künstlerpersönlichkeit stärker in den Vordergrund. Petrus Christus studiert die Vorlagen intensiv und kopiert sie partiell, gewinnt aber dennoch ein gewisses Maß an gestalterischem Selbstbewusstsein, das es ihm ermöglicht, Raum-, Kompositions- und Plastizitätskonzepte aufzugreifen und für seine eigenen Zwecke einzuspannen. Seine Bilder gehen über reines Epigonentum hinaus, werden zunehmend autonomer und sind wichtige Bindeglieder zur weiteren Entwicklung. Petrus Christus findet durch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern das für seine eigenen Bildideen erforderliche gestalterische Vokabular. Die eindeutig als Kopien angelegten Werke bestätigen diese Annahmen nur zusätzlich. Anstatt eines getreuen Duplikats werden die Bilder durch Adaption von Raum, Plastizität, Komposition und Gestaltung der Figuren neu durchdacht, abgerundet und optimiert.

3. Innovation – Petrus Christus als Reform der Räumlichkeit

So sehr Petrus Christus mit seinem gesamten Oeuvre im Kontext seiner Vorgänger und Zeitgenossen gesehen wird und bei diesem Vergleich selten gewinnt, so wenig kann man ihm in seinen späteren Werken Eigenständigkeit absprechen. Die künstlerische Weiterentwicklung des Petrus Christus vollzieht sich in erster Linie in dem Gestaltungsaspekt, den er in seinen Schlüsselwerken intensiv reflektiert, nämlich der Darstellung von räumlichem und figürlichem Volumen. Wie schon in den vorigen Kapiteln behandelt, gilt das gebündelte künstlerische Interesse des Malers der Schilderung dreidimensionaler Figuren und Gegenstände auf dem zweidimensionalen Bildträger. Petrus Christus sieht sich in seiner Laufbahn immer wieder dazu angehalten, sei es aus eigenen Stücken oder aus der Verpflichtung gegenüber einem Auftraggeber, fremden Antworten auf die Frage nach der bestmöglichen Darstellung des Raumes seine Aufmerksamkeit zu widmen und sie zu übernehmen. Er kann jedoch, zunächst noch mit geliehenen Konzepten, im Laufe der Zeit aber immer selbstbestimmter, überzeugende Lösungen liefern. Bei Jan van Eyck stößt Petrus Christus schon recht bald an die Grenzen der Raumdarstellung und sieht daher kaum Möglichkeiten, das eyckische Raumprogramm weiterzuführen.

Jan van Eyck verwendet in seinen Bildern die Erfahrungsperspektive und arbeitet daher auch nicht mit einem einzelnen Fluchtpunkt.¹⁶¹ Durch den Wechsel zu anderen Vorbildern wie dem Meister von Flémalle oder Rogier van der Weyden kommt Petrus Christus mit neuen Raumkonzepten in Berührung, die er kopiert und auf seine eigenen

¹⁶¹ Vgl. Panofsky 1927, S. 282.

Bildideen ummünzt. Doch weder der Meister von Flémalle, der sowohl Raumschächte als auch bildparallele Raumschichten entwirft,¹⁶² noch Rogier, der teilweise den Raum zugunsten von erhöhter Dramatik und Fokussierung auf die Figuren und Figurenkompositionen aufgibt,¹⁶³ können Petrus Christus für seine Vorstellungen von komplexen Raumstrukturen adäquate Antworten bieten. Dieses ausgeprägte Streben nach räumlicher Darstellung führt zu einem Ringen um eigenständige Lösungen. Petrus Christus muss sich also die dritte Dimension selbst erobern.

3.1 Innenraum und Außenwelt – Die Entwicklung von neuen Raumkonzepten

Als Schlüsselwerk bei der Beurteilung der künstlerischen Leistungen des Petrus Christus gilt bis heute die *Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus* (Abb. 7), das sich im Städel Museum in Frankfurt befindet. Dieses Werk ist signiert und auf 1457 datiert, wobei die Autorschaft außer Frage steht und das Datum mittlerweile als gesichert gilt.¹⁶⁴ Seine herausragende Stellung innerhalb des Kanons der Bilder des Petrus Christus beruht auf der Tatsache, dass hier die erste mathematisch korrekt konstruierte Zentralperspektive jenseits der Alpen verwendet wurde in Kombination mit meisterhafter Verarbeitung von Elementen der Kunst Jan van Eycks.¹⁶⁵ So sehr eine Rückbesinnung des Petrus Christus auf sein Vorbild Jan van Eyck in diesem Madonnenbild eine naheliegende Annahme wäre, gilt es zunächst zu hinterfragen, wie weit hier nicht doch nur einzelne eyckische Motive zitiert werden und ob auch Bildschöpfungen anderer Künstler in diesem Bild verarbeitet werden.

Die räumliche Grundstruktur der Frankfurter Madonna ist leicht zu erfassen. In einem Innenraum ist auf einem gekachelten Boden mit geometrischem Muster ein zweistufiges Podest aufgestellt, das als Basis für einen reich verzierten Thron mit Baldachin dient und von einem prächtigen Teppich halb verdeckt wird. Der Raum ist relativ breit gestreckt,

¹⁶² Vergleiche hierzu die Flügel des *Werk-Altars* oder die *Salting-Madonna*.

¹⁶³ Beispiele hierfür sind unter anderem die *Kreuzabnahme* oder die *Madonna Duran* (Abb. 46).

¹⁶⁴ Die Schwierigkeit in der Datierung ist durch einen Schaden in der Zehnerzahl des Datums begründet, der die Zahl nur als 14x7 lesbar macht. Ursprünglich sogar als 1517 datiert und als Werk Peruginos geltend, wurde das Bild von Johann David Passavant gekauft und als altniederländisch erkannt. Bei einer Restaurierung wurde dann das Kürzel XPI entdeckt, aber erst mit der Aufwertung des Künstlers durch Weale wurde dem Werk mehr Bedeutung beigemessen. Zunächst noch als 1437 oder 1447 gelesen, konnte das Bildnis durch den Vergleich mit weiteren signierten Werken des Petrus Christus auf 1457 festgelegt werden. (Vgl. Kat. Slg. Städel Museum 1993, S. 158-164) Die Schlüsselrolle bei dieser Argumentation spielen die Berliner Flügel (zweifelloso auf 1452 datierbar), wo die Verkündigung schon in einem perspektivisch annähernd korrekten Raum stattfindet, die Fluchtlinien aber noch nicht alle zusammentreffen, wodurch für die Frankfurter Madonna ein *terminus post quem* festgelegt werden kann. (Vgl. Collier 1975, S. 66-67)

¹⁶⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 136.

weder links noch rechts sind Wände zu sehen.¹⁶⁶ Der Innenraum wird als solcher noch zusätzlich durch den Kontrast zum Außenraum definiert, Ausblicke nach draußen bieten sehr eingeschränkt das halb geschlossene Fenster sowie die ganz geöffnete Türe. Der Raum wird durch den Thron in drei Zonen unterteilt, die von je einer Figur oder Figurengruppe besetzt sind. In der Mitte, unter dem Baldachin, sitzt die Madonna, die dem Jesuskind eine Rose reicht. Links vor dem Fenster steht der heilige Hieronymus in rotem Kardinalgewand, ein Buch in Händen haltend. Der heilige Franziskus rechts vor der Türöffnung, mit bloßen Füßen und in braunes Mönchsgewand gehüllt, hält ein metallenes Kreuz mit langem, gläsernem Stab. Beide Heilige wenden sich der Madonna zu und sind daher in Dreiviertelansicht gezeigt, die Madonna selbst sitzt frontal zum Betrachter. Obwohl die Heiligen in „ihrer“ Bildzone bleiben, den Thron nicht berühren und keinen Blickkontakt mit Madonna oder Jesuskind bekommen, wirken die Figuren durch die Einheit des Raumes miteinander verbunden.

Die Frankfurter Madonna wurde immer wieder als markantes Beispiel für eine intensive Verarbeitung des Werkes Jan van Eycks seitens Petrus Christus angeführt.¹⁶⁷ Gewisse Aspekte geben durchaus Anlass für einen Vergleich zwischen Petrus Christus und Jan van Eyck, weswegen die Frankfurter Tafel als eine christusmäßig simplifizierte Synthese aus *Lucca-Madonna* (Abb. 11) und *Madonna* des Kanonikus van der Paele (Abb.47) von van Eyck abgetan werden könnte.¹⁶⁸ Die vordergründig eyckischste Partie ist die der Madonna. Diese hat in allen drei Bildern auf einem Thron Platz genommen, der auf einem Podest steht und mit einem Baldachin überdacht ist. Der Teppich der Frankfurter Madonna ist ebenfalls ein Versatzstück van Eycks, das komplexe geometrische Muster wird schon in der *Lucca-Madonna* gezeigt. In vielen Bildideen entspricht die Frankfurter Madonna der *Paele-Madonna*. So ist die Interaktion zwischen Mutter und Kind motivisch ähnlich umgesetzt, beide Male greift das Kind nach einer Blume, wenn sich auch bei der *Paele-Madonna* zusätzlich noch ein Papagei auf dem Schoß der Madonna niedergelassen hat. Sogar die leicht schräge Kopfhaltung und die offenen Haare mit

¹⁶⁶ Das Bild selbst ist in einem recht schlechten Erhaltungszustand, die zwei Bretter des Bilduntergrundes wurden mehrfach gebrochen. Zusätzlich wurde an der linken Seite eine Bruchkante nicht mehr verklebt, wodurch es zum Verlust von mehreren Zentimetern kam. (Vgl. Kat. Slg. Städel Museum 1993, S. 156) Daraus erklärt sich natürlich die etwas dezentrale Stellung der Madonna und der beschnittene heilige Hieronymus. Eine Begrenzung des Raumes durch eine Wand auf der Seite des Hieronymus ist zwar möglich aber unwahrscheinlich, da die rechte Bildkante noch original erhalten ist und dort keine Seitenwand eingezogen ist.

¹⁶⁷ Vgl. Panofsky 1953, S. 311.

¹⁶⁸ Vgl. Richter 1974, S. 182-183.

schmalem Diadem sind übernommen.¹⁶⁹ Doch trotz aller Zitate ist die Frankfurter Madonna nicht bloß das Produkt von Imitation und Adaption.

Die zahlreichen motivischen Entlehnungen sollen nicht davon ablenken, dass viele Bildideen der Frankfurter Madonna nicht allein aus eyckischem Repertoire erklärt werden können, es sich also bei der Tafel des Petrus Christus nicht einfach um eine verbürgerlichte und damit etwas zugänglichere Variante der *Paele-Madonna* handelt. Schon das Bildmotiv, eine *Sacra Conversazione* im Sinne der Darstellung der Madonna mit Kind im Kreis von Heiligen ohne Stifter, findet sich nur selten in der altniederländischen Malerei.¹⁷⁰ Im Gegensatz zur Frankfurter Madonna wird bei der *Paele-Madonna* der namensgebende Stifter prominent ins Bild gesetzt. Auch wenn der oder die Stifter bei Petrus Christus vermutlich auf den Flügeln beigefügt wurden, kommt das Hauptbild gänzlich ohne ihre Präsenz aus.¹⁷¹ Außerdem ist das Ambiente der Szenen konträr. Bei Jan van Eyck ist es ein prächtiger Sakralraum, während bei Petrus Christus ein wenig definierter, aber dezidiert nicht sakraler Raum gezeigt wird. Für den Topos „Madonna und Kind flankiert von Heiligen“ könnten zusätzliche Impulse vom Meister von Flémalle gekommen sein, der in seiner *Madonna mit Heiligen in einem Garten* (Abb. 49) ein vergleichbares Bildkonzept, wenn auch mit unterschiedlichem Hintergrund, entwickelt.¹⁷² Ob Petrus Christus in seiner Frankfurter Madonna also in erster Linie Jan van Eyck rezipiert oder sich auch auf andere Vorbilder stützt, lässt sich nicht eindeutig eruieren. Mit Sicherheit geht er aber in seiner Darstellung der *Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus* über seine Vorbilder hinaus.

¹⁶⁹ Vgl. Richter 1974, S. 182-183.

¹⁷⁰ Myers sieht im Motiv der *Sacra Conversazione* einen deutlichen Hinweis auf italienische Auftraggeber, da dieses Motiv in Italien wesentlich beliebter war als in den Niederlanden. (Vgl. Myers 1978, S. 137) Der Italienbezug wird auch durch die Darstellung des heiligen Franziskus untermauert. Bilder dieses Heiligen waren in Italien viel stärker verbreitet, als in den Niederlanden. Zusätzlich trägt Franziskus eine braune Kutte, wie sie in Italien üblich war, anstatt einer grauen, was auch wieder den Vorstellungen eines italienischen Auftraggebers entsprechen würde. (Vgl. ebd., S. 138)

¹⁷¹ Kontrovers diskutiert wird hier immer wieder die These von Barbara Lane, die die Flügel mit den Stiftern (Abb. 48) in Washington an die Frankfurter Madonna angliedert. (Vgl. Lane 1970, S. 390-393) Ursula Panhans-Bühler kann dieser Idee folgen und sieht die Tonalität und farbliche Reduktion der Bilder als zusätzliches Indiz. (Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 118-120) Dem gegenüber steht Peter Schabacker, der die Schwachstellen dieser Zuschreibung aufzeigt. Die Stifterfiguren sind wesentlich größer als die Figuren der Heiligen und sind auch im Vergleich stärker in den Vordergrund gerückt. (Vgl. Schabacker 1974, S. 112) Außerdem passen die Maße der Bilder nicht genau zusammen. Die Madonnen tafel ist zu hoch und auch zu lang, um von den Stifterbildern abgedeckt zu werden. All dies spricht eher gegen eine solche Kombination, auch wenn der Madonna in Frankfurt zwei passende Flügel fehlen.

¹⁷² Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 243-45. Die von Rogier stammende *Medici-Madonna* (Abb. 50) wäre zwar eine inhaltlich vergleichbare Kandidatin, die Madonna ist hier auch nur im Kreis von Heiligen ohne Stifter gezeigt. Der Italienbezug ist bei diesem Bild sogar nachweisbar. Allerdings ist die Datierung so strittig, dass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob die *Medici-Madonna* vor der Frankfurter Madonna des Petrus Christus entstanden ist. (Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 360-363)

Auch wenn schon das Bildmotiv der Frankfurter Madonna für sich genommen und trotz der Rückgriffe auf van Eyck ungewöhnlich ist, manifestiert sich in diesem Bild eine Methode der Raumdarstellung, die durch Petrus Christus zum ersten Mal in die altniederländische Malerei Einzug hält: die Konstruktion des Bildraumes mit Hilfe der Zentralperspektive. Die Frankfurter Madonna gilt somit als das erste Bild überhaupt, das jenseits der Alpen nach einer geometrisch genauen Perspektive gemalt wurde.¹⁷³ Um es zu wiederholen: Der Einsatz des theoretischen Konzepts der perspektivischen Darstellung in einem Gemälde in Flandern kann also zum ersten Mal bei Petrus Christus nachgewiesen werden. Auch wenn zu dieser Zeit die korrekte Darstellung der Perspektive in Italien bereits intensiv diskutiert wurde¹⁷⁴ und Petrus Christus über italienische Kontakte verfügt haben muss, ist er es, der diese mathematischen Errungenschaften als Bühne für flämische Figuren zum ersten Mal zeigt.¹⁷⁵ Die Konstruktion eines perspektivisch richtigen Raumes durch das Zusammenlaufen der Fluchtlinien wird bei Petrus Christus vor allem durch den Fliesenboden verdeutlicht. Dass Petrus Christus aber noch nicht völlig mit den Entdeckungen italienischer Kunsttheoretiker vertraut war, zeigt sich darin, dass er entgegen deren Empfehlungen zunächst die Figuren zeichnet und dann erst ein Netz aus Fluchtlinien um sie herum spannt.¹⁷⁶ Trotz der nicht vollends perfekten Raumkonstruktion¹⁷⁷ gelingt es Petrus Christus in der Frankfurter Madonna, seine Begeisterung für räumliche Darstellung mit den Vorstellungen und Vorgaben des/der Auftraggeber zu verbinden.

Petrus Christus' Umsetzung von Tiefenwirkung endet aber nicht mit der Darstellung eines perspektivisch korrekten, doch recht flachen Innenraumes, sie setzt sich sogar

¹⁷³ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 1995, S. 161.

¹⁷⁴ Mit Filippo Brunelleschis legendärer erster perspektivischer Zeichnung des Florentiner Baptisteriums 1425 hält die Fluchtpunkt-Perspektive Einzug in die Malerei. (Vgl. Edgerton 1976, S. 3-4) Während sich diese ursprünglich experimentelle Konstruktionsmethode in der Praxis (wie bei Masaccios *Trinitätsfresko* in Santa Maria Novella) rasch weiterentwickelt, wird sie durch die theoretische Unterfütterung von Albertis *De Pictura* mit neuen, komplexeren Richtlinien versehen wie etwa der Regel, dass der Fluchtpunkt als Schnittpunkt der Fluchtlinien auf der Horizontlinie liegen müsse. (Vgl. Edgerton 1976, S. 42-49)

¹⁷⁵ So sehr die Herkunft des Konzepts der Zentralperspektive aus Italien gesichert ist, so unsicher ist es allerdings, wie Petrus Christus damit in Berührung gekommen ist. Ältere Autoren wie Myers und Collier vermuten einen ausgedehnten Italienaufenthalt zwischen 1452 und 1457, während dessen Petrus Christus idealerweise die Perspektive von Antonello da Messina gelernt haben soll. In diesem Zusammenhang wird eine Rechnung des Hofes von Mailand von 1456 genannt, worin ein „Piero di Burges“ ebenso wie ein „Antonello da Sicilia“ erwähnt werden. (Vgl. Myers 1978, S. 136-149 und Collier 1975, S. 127-133) Dieses Dokument als Beweis für einen Italienaufenthalt des Petrus Christus zu werten, würde aber besagte Rechnung aus dem Kontext reißen und etwas zu weit gehen. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 139) Zusätzlich übernahm Petrus Christus, auch wenn aus dieser Zeit keine datierten Bilder erhalten sind, einige Aufträge und soziale Verpflichtungen, wodurch eine Reise nach Italien eher unwahrscheinlich wird. (Vgl. Martens 1994, S. 15-16) Dennoch muss Petrus Christus mit italienischen Ideen in Berührung gekommen sein.

¹⁷⁶ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 1995, S. 163-164.

¹⁷⁷ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 139.

noch in der Hintergrundlandschaft fort. Durch den pittoresken Ausblick wird nicht nur der Innenraum als solcher betont, es bietet sich auch die Möglichkeit, den Tiefenzug einer Landschaft in ein Interieurbild zu integrieren.¹⁷⁸ Atmosphärische Perspektive wird hier in drei Aspekten umgesetzt: Der Himmel wird dem Horizont zu heller, die weiter entfernten Objekte werden blau getönt und immer verschwommener dargestellt.¹⁷⁹

In der Frankfurter Madonna erreicht Petrus Christus trotz Anlehnung an altbekannte Vorbilder eine Eigenständigkeit, die seine künstlerische Leidenschaft optimal reflektiert. Sein Fokus gilt in erster Linie dem kreativen Umgang mit Räumlichkeit und Plastizität, weswegen es auch nicht verwundert, dass er als Erster mit der „modernen“ Form der mathematischen Raumkonstruktion agiert. Die Eroberung der Zentralperspektive muss als Innovation des Petrus Christus betrachtet werden, da er bei seiner Faszination für komplexere, aber richtig dargestellte Raumstrukturen auf keine Vorbilder zurückgreifen kann.¹⁸⁰ Petrus Christus steckt bei der *Madonna mit Kind und Heiligen Hieronymus und Franziskus* schon die wichtigsten Aspekte der perspektivischen Darstellung von Innenraum und Landschaft ab, die auch für die im Folgenden beschriebenen Bilder tragend sein werden.

Einen weiteren Schritt in der Entwicklung von neuen Raumkonzepten geht Petrus Christus in seiner *Madonna mit Kind in einer Halle* (Abb. 51) im Museo del Prado, die mit einem Entstehungsdatum nach 1460 als relativ spätes Werk gilt.¹⁸¹ Zu sehen ist eine auf der *sedes sapientiae* sitzende Maria, die das auf ihrem Schoß stehende Jesuskind stützt und von einem herbeifliegenden Engel gekrönt wird. Die Schlichtheit des Gewandes der Maria und das gänzlich unbedeckte Jesuskind stehen in Kontrast zur Kostbarkeit der in der Architektur verwendeten Materialien wie dem vielfarbigen Marmor des Fliesenbodens, der Säulen und des Throns sowie dem exquisiten Teppich zu Füßen der Gottesmutter.

¹⁷⁸ Das Zusammenspiel von Figur und Hintergrundlandschaft beim heiligen Franziskus lässt Richter an das *Braque-Triptychon* von Rogier denken und die Landschaft an die *Rolin-Madonna* von van Eyck. (Vgl. Richter 1974, S. 183-184) Auch wenn diese Art der Landschaftsdarstellung im weiteren Sinn zur Motivfindung beigetragen haben kann, sind die beiden Beispiele doch so weit von der Frankfurter Madonna entfernt, dass ihre Nennung fast etwas willkürlich wirkt.

¹⁷⁹ Vgl. Myers 1978, S. 136.

¹⁸⁰ Weder Jan van Eyck noch der Meister von Flémalle arbeiten mit einer auch nur ansatzweisen Zentralperspektive. Selbst Rogier van der Weyden, der nachweislich in Kontakt mit italienischen Malern stand, scheint kein Interesse für Perspektive gehabt zu haben. (Vgl. Myers 1978, S. 130-133)

¹⁸¹ Die Datierung der Madrider Madonna ist strittig. Die Darstellung der Figuren ist mit der Frankfurter Madonna vergleichbar, auch die Art der Modellierung der Figuren durch das Spiel von Licht und Schatten scheint von der Frankfurter Madonna entlehnt zu sein. Das wesentlich komplexere Raumkonzept legt allerdings eine Einstufung der *Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus* als Vorgängerin der Madonna im Prado nahe. Daher kann davon ausgegangen werden, dass diese Madonna nach 1457 entstanden ist, allerdings auch vor der Kansas City Madonna (Abb. 52).

Bei seiner Madrider Madonna gelingt es Petrus Christus, dem populären Bildtypus „Maria mit Jesuskind“ eine neue Facette abzurufen oder vielmehr eine neue Bühne zu geben. Der Thron der Madonna ist hier in eine komplexe Rahmenarchitektur eingegliedert. Die Madonna sitzt mittig auf einem Podest, das links und rechts mit Stufen ausgestattet ist. Anders als bei der Frankfurter Madonna ist der Thron der Madrider Madonna aber nicht an eine Wand gerückt, sondern vielmehr vor eine luftige Loggia-Architektur platziert. Die Arkadenbögen bilden auch die Grenze zwischen Innenraum und Außenwelt, der Blick des Betrachters gleitet an der Maria vorbei in die Landschaft. Die Halle selbst, in der sich die Madonna befindet, ist als nuancierte, asymmetrische Architektur wiedergegeben. Der Bogen links ist bei genauerem Hinsehen eigentlich nach vorne, also zum Betrachterraum hin gewölbt. Da die Treppe nach unten führt, kann man trotz abgeschnittenen Bildes schließen, dass sie direkt in einen kleinen Pfad mündet, der sich über eine Wiese zu einem Gebäude im Hintergrund schlängelt. Der Treppenabgang rechts von der Madonna endet in einer noch komplexeren Architektur. Anstelle eines direkten Überganges ins Freie ist hier ein weiterer bunt gefliester Raum vorgelagert, von dem aus man über eine rundbogige Öffnung ins Freie gelangt. Diese Vorhalle ist ein etwas verwirrendes Architekturelement: Am rechten Rand des mittleren Bogens ist eine Fassade zu sehen, die bei oberflächlicher Betrachtung keinen Hinterbau zu haben scheint, obwohl dieser Gebäudeteil eigentlich die linke Seitenwand der Vorhalle ist. Der Ausblick in die weite Flusslandschaft, die sogar von winzigen Personen bevölkert ist, zieht sich fast über die gesamte Breite. Die Sphäre der Heiligen Jungfrau geht jedoch nicht nahtlos in die profane Welt über, vielmehr schafft Petrus Christus durch Bauelemente einen architektonischen Mittelgrund, den umzäunten Garten. An das aus mehreren Teilen bestehende rosa Gebäude schließt eine Mauer, die einen fast perfekten *hortus conclusus* entstehen lässt – ganz rechts führt dann eine weitere Treppe nach unten, wie man annehmen kann, in die irdische Welt.

All diese komplexen architektonischen Kompositionen schuf Petrus Christus wie schon bei dem davor analysierten Werk mit Hilfe von Konstruktionslinien. Bei der *Madonna mit Kind in einer Halle* sind sogar noch Spuren seiner Arbeitsweise erhalten, zum Beispiel ist der Fluchtpunkt direkt unter dem linken Auge der Maria mit einem kleinen Loch gekennzeichnet worden.¹⁸² Obwohl die geometrische Konstruktion des Bildes schon fast fehlerfrei funktioniert, sind hier dennoch einige kleine Unstimmigkeiten zu finden.¹⁸³ So liegt neben der fehlenden Verkürzung bei den Fliesen auch der Fluchtpunkt nicht auf der

¹⁸² Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 144.

¹⁸³ Vgl. Collier 1975, S. 135-136.

Horizontlinie.¹⁸⁴ Trotz dieser Ungenauigkeiten, die vielleicht auch auf eine eher mechanische statt theoriegestützte Arbeitsweise des Petrus Christus schließen lassen, handelt es sich bei der *Madonna mit Kind in einer Halle* um eine Weiterentwicklung der räumlichen Innovation, die Petrus Christus bei der *Madonna mit Kind und Heiligen Hieronymus und Franziskus* zum ersten Mal angewendet hat.¹⁸⁵

Ungeachtet der originellen Raumsituation wurden immer wieder Vorgängerwerke und mögliche Vorbilder für die Madrider Madonna genannt. Das vermutlich wichtigste Beispiel einer Madonna mit Ausblick in eine Landschaft ist die *Rolin-Madonna* von Jan van Eyck. So scheint die in Zonen unterteilte Hintergrundlandschaft mit mauerumwehrtem Mittelgrund und Flusslandschaft im Hintergrund im Bild des Petrus Christus nachzuhalten.¹⁸⁶ Doch auch wenn diese Grundidee beiden Bildern gemeinsam ist, divergiert die jeweilige Umsetzung stark. Bei Jan van Eyck sind die Madonna und der Kanzler Rolin so in einen schachtelförmigen, nach hinten geöffneten Raum gesetzt, dass der Blick des Betrachters zwischen ihnen in die weite Landschaft schweifen kann. Der Innenraum selbst ist zwar in typisch eyckischer Kleinteiligkeit ausgestaffiert, dabei aber gut überschaubar, dient er doch in erster Linie dazu, einerseits dem Kanzler einen Ort für seine Marienerscheinung zu bieten, andererseits dem Betrachter einen Ausblick in die Landschaft zu gewähren. Die Madrider Madonna hingegen ist frontal wiedergegeben und in die umgebende Architektur eingebettet. Zwar wird auch hier der Kontrast zwischen Innen und Außen thematisiert und durch den von außen hereinschwebenden Engel verstärkt, doch ist die Landschaft nicht der eigentliche Fokus. Madonna, Architektur und Landschaft sind bei der *Madonna mit Kind in einer Halle* gleich gewichtet und auch mit gleicher künstlerischer Sorgfalt bedacht, könnten aber auch ohne einander existieren. Ausgeprägtes Interesse an räumlicher Darstellung animiert Petrus Christus im Unterschied zu van Eyck zu architektonischen Spielereien und einer differenzierteren Raumkonstruktion.

Die besondere Qualität der *Madonna mit Kind in einer Halle* offenbart sich im Vergleich mit anderen berühmten Madonnendarstellungen ohne Stifter wie der *Lucca-Madonna* von Jan van Eyck oder der *Madonna Durán* von Rogier van der Weyden. Jan van Eycks *Lucca-Madonna* ist eine monumentale Figur, die ans Ende einer Raumschachtel gesetzt wurde. Der Innenraum dient nicht unbedingt dazu, der Madonna eine Heimat zu geben,

¹⁸⁴ Vgl. Collier 1975, S. 135-136.

¹⁸⁵ Myers sieht in der *Madonna mit Kind in einer Halle* sogar einen möglichen Kandidaten für das allererste Bild, das mit korrekt konstruierter Perspektive gemalt wurde, räumt aber auch wegen der unsicheren Datierung Zweifel an seiner These ein. (Vgl. Myers 1978, S. 161-162)

¹⁸⁶ Vgl. Richter 1974, S. 342-343.

sondern vielmehr dazu, sie wie ein Reliquienkästchen zu umschließen. Hierbei soll nicht primär Tiefenraum suggeriert werden, da trotz Allusionen an Alltägliches der Realitätsbezug nur fingiert ist. In der *Madonna Durán* verfolgt Rogier ein noch offensichtlicheres Konzept. Seine Maria ist direkt in eine Nische gesetzt und wird so zu einer verlebendigten Statue, der Raum um sie herum ist daher zurückhaltend und flach ausgeführt.¹⁸⁷ Petrus Christus entwirft mit seiner *Madonna mit Kind in einer Halle* eine räumliche Antithese zu diesen Bildideen. Anstatt die Madonna am hinteren Ende des Raumes zu positionieren, bricht er die Wand hinter ihr auf und schafft so eine eigenständigere Architekturkulisse. Die Madonna in Madrid wird nicht mehr nur wie ein Kleinod präsentiert, sondern in einen architektonischen Rahmen gesetzt, den sie zwar beherrscht, der aber auch ohne sie denkbar wäre.

Die Variation, eine Madonna frontal thronend vor einer durchbrochenen Hintergrundarchitektur mit Ausblick in eine weitläufige Landschaft zu zeigen, findet auch Nachahmer. Dirk Bouts greift in seiner *Madonna mit Kind* (Abb. 53), die sich heute in Granada befindet, auf Petrus Christus zurück und ergänzt die Szene um einige musizierende Engel.¹⁸⁸ Da das Bild vermutlich ein paar Jahre nach der *Madonna mit Kind in einer Halle* entstanden ist, konnte Bouts hier seine Konstruktionsperspektive verfeinern, sodass alle Fluchtlinien zu einem Punkt führen.¹⁸⁹ Bouts verzichtet allerdings auf die vielschichtige Raumstruktur und macht so den Hintergrund überzeugender, leichter lesbar, aber auch eintöniger.

Die variierende Reproduktion von Ideen des Petrus Christus durch Künstlerkollegen zeigt, dass die *Madonna mit Kind in einer Halle* eine gewisse Popularität genossen haben muss. Im Vergleich zur Madonna in Frankfurt sieht man deutlich, wie Petrus Christus seine neue Errungenschaft der Perspektive schon sicherer umsetzt und zu gewagteren architektonischen Lösungen greift. Diese Entwicklung findet einen Höhepunkt in einer weiteren Madonna, die im Folgenden näher vorgestellt werden soll.

Die *Madonna in der Stube* (Abb. 52) ist eine der jüngsten Zuschreibungen an Petrus Christus, auch wenn sie sich so nahtlos in sein Oeuvre einfügt, dass die Autorschaft des Brügger Künstlers nicht angezweifelt wird.¹⁹⁰ Weniger Einigkeit besteht bei der

¹⁸⁷ Auch wenn die *Madonna Durán* ursprünglich nicht den gleichmäßig schwarzen Hintergrund hatte, ist aus Kopien bekannt, dass die Nische der Madonna auch vorher flach war. (Vgl. Vos 1999, S. 198-201)

¹⁸⁸ Vgl. Schabacker 1974, S. 121-122.

¹⁸⁹ Vgl. Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002, S. 229.

¹⁹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 170.

Datierung, auch wenn heute ein relativ später Entstehungszeitpunkt favorisiert wird.¹⁹¹ Wieder ist eine sitzende Gottesmutter mit Kind zu sehen, doch unterscheidet sich das Umfeld von den vorherigen Werken. Auch wenn alle drei Madonnen in einem Innenraum gezeigt werden, ist der *thalamus Virginis* der Kansas City Madonna als bürgerliche Interieurszene ausgeführt.¹⁹² Die Maria sitzt auf einem Polster oder einem niedrigen Schemel vor einem Fenster mit Fensterbank, auf der ein kostbares Buch aufgeschlagen liegt. Weitere Ausstattungselemente des Raumes sind das Bett rechts mit reich verziertem Betthaupt und grünen Decken und Vorhängen sowie der stillgelegte Kamin links hinter der Jungfrau. Der Raum ist nach hinten geöffnet und bietet einen Blick auf einen Zwischenraum mit einer niederen Bank, einen Vorbau und einen ummauerten Garten, der als *hortus conclusus* für die Jungfräulichkeit Mariens steht. Der heilige Joseph, der als Zeichen seiner Frömmigkeit einen Rosenkranz trägt, betritt gerade die Vorhalle.¹⁹³ Der devotionale Charakter des Bildes wird durch die Zurschaustellung symbolbeladener Gegenstände unterstützt.¹⁹⁴

So facettenreich das Bildthema an sich schon ist, wird es von der Komplexität der Raumdarstellung noch übertroffen. Die *Madonna in der Stube* stellt in ihrer Schilderung von Räumlichkeit einen absoluten Höhepunkt im Schaffen des Petrus Christus dar, weswegen das Bild auch innerhalb des Oeuvres des Künstlers spät datiert wird. Die anspruchsvolle Raumstruktur, mit der in die Tiefe gehenden Raumflucht wird bei der Kansas City Madonna durch eine noch fortschrittlichere Form der perspektivischen Konstruktion bewältigt. Petrus Christus verwendet hier zum ersten (und vermutlich einzigen) Mal das System einer Zweipunkt-Perspektive. Die zwei Fluchtpunkte, die auf der Höhe des durch Häuser verdeckten Horizonts liegen, sind in Haupt- und

¹⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 170.

¹⁹² Das Aufkommen von Innenraumdarstellungen im Allgemeinen wird immer wieder in soziologischen Zusammenhang mit dem aufstrebenden Bürgertum und einem veränderten Weltbild gebracht. (Vgl. Köhne 1977, S. 423-424)

¹⁹³ Die Inklusion des heiligen Joseph ist ein ungewöhnlicher personeller Zusatz zu einer Madonna mit Kind und führt in Kombination mit dem bürgerlichen Interieur dazu, dass die Szene einen fast schon genrehaften Charakter bekommt. Die Momenthaftigkeit, die das Herbeitreten des heiligen Joseph der Statik der Madonna verleiht, lässt Joel Upton nach einer biblischen Episode zu dieser Szene suchen, was aber misslingt und ihn zu dem Schluss anregt, dass hier eine gewöhnliche Alltagsszene ohne tiefere historische oder liturgische Bedeutung dargestellt werden soll. (Vgl. Upton 1990, S. 79-80)

¹⁹⁴ Schon die auf dem Fensterbrett platzierte Frucht, eventuell eine Orange, kann als nicht traditioneller Verweis auf den Apfel der Erkenntnis und den dadurch ausgelösten Sündenfall interpretiert werden. (Vgl. Upton 1990, S. 80) Der ungenutzte Kamin kann wiederum als Manifestation der Keuschheit von Maria und Joseph verstanden werden. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 174) Sogar die kleinen Holzfiguren sind in das ikonographische Programm einbezogen. Die Löwen auf dem Stuhl neben dem Bett und auf dem Kronleuchter bergen Anspielungen auf den Thron Salomons oder auf Jesus als Löwen Judas. Die beiden Figuren auf dem Betthaupt sind weniger leicht identifizierbar, rechts ist mit einiger Sicherheit die heilige Katharina von Alexandrien zu sehen, links könnte Johannes der Täufer dargestellt sein. (Vgl. Upton 1990, S. 80)

Nebenfluchtpunkt unterschieden, wobei der Hauptfluchtpunkt auf dem Betthaupt und der Nebenfluchtpunkt links neben Joseph platziert sind.¹⁹⁵ Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass Petrus Christus die theoretische Grundlage für ein bifokales Perspektivensystem kannte, da dafür die beiden Fluchtpunkte äquidistant außerhalb des Bildes liegen müssten, was bei der Kansas City Madonna nicht der Fall ist,¹⁹⁶ gelingt es ihm hier dennoch, ein komplexes Interieur überzeugend wiederzugeben, indem er durch den Einsatz eines so ausgefeilten perspektivischen Systems die Abfolge der Räume zu einer einheitlichen Blickgasse summiert.¹⁹⁷ Die Öffnung nach hinten wird in ein vielschichtiges Raumschema aufgelöst und bietet Platz für ein noch nuancierteres Spiel zwischen Innen und Außen als bei den vorherigen Madonnendarstellungen.

Die beeindruckende Tiefenwirkung der Raumstruktur ist bei der *Madonna in der Stube* aber nicht auf die Raumfolge nach hinten reduziert, auch im Hauptraum selbst wird das Zusammenführen auf zwei Fluchtpunkte durch die Platzierung der Gegenstände betont. Die Wand, die links von der Madonna den Abschluss des Raumes bildet, ebenso wie die Balken der Decke sind auf den rechten Fluchtpunkt ausgerichtet. Durch diese Schrägstellung wird der Raum dynamisiert und aufgelockert. Als kompositorisches und konstruktives Gegengewicht zur Ausrichtung schräg von links nach rechts fungiert die Diagonale, die durch die Einrichtungsgegenstände auf der rechten Seite gebildet wird. Durch die Aneinanderreihung von Schemel, Bank, Bett und Stuhl wird Tiefenstaffelung erzeugt,¹⁹⁸ die wiederum auf den zweiten Fluchtpunkt bezogen ist. Somit erreicht Petrus Christus bei seiner *Madonna in der Stube* eine räumliche Raffinesse, die einen Höhepunkt in seinem Schaffen markiert.

Wie bei so vielen Bildern wurden auch für die Kansas City Madonna mögliche Vorbilder gesucht. Die *Arnolfini Hochzeit* (Abb. 33) von Jan van Eyck, Inbegriff einer Innenraumdarstellung in der altniederländischen Malerei, bietet bezüglich der Einrichtung einige Parallelen. So ist beispielsweise das Bett bis auf die Farbgebung sehr ähnlich gestaltet, sogar der ins Bett integrierte Stuhl und die Balken der Zimmerdecke finden sich wieder. Davon abgesehen bietet aber die eyckisch schachtelförmige Raumdarstellung kein geeignetes Ausgangsmaterial für die *Madonna in der Stube*, da sie nicht über ein perspektivisches System verfügt, und schon gar keinen Anhaltspunkt

¹⁹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 48-49.

¹⁹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 48-49.

¹⁹⁷ Vgl. Panhans-Bühler 1978, 114-116.

¹⁹⁸ Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 115. Panhans-Bühler erkennt zwar diese Anordnung als kompositionelles Gegengewicht zur obliquen Konstruktion des Raumes, übersieht dabei allerdings den zweiten Fluchtpunkt und geht daher von rein kompositorischen Überlegungen des Malers aus.

für die von Petrus Christus favorisierte Schrägstellung des Raumes.¹⁹⁹ Auch die Öffnung des Raumes nach hinten ist im Werk Jan van Eycks nicht vorgegeben.

In wesentlich engerem Verhältnis steht die Kansas City Madonna zum Raumkonzept, das von Rogier van der Weyden in seiner *Geburt des Johannes des Täufers* auf der linken Tafel des *Johannesaltars* (Abb. 54) entwickelt wurde. Wiederum ist ein an van Eyck erinnerndes Bett dargestellt, das dem Thema entsprechend in die Bildmitte gerückt ist, die Szene der Geburt wird aber noch um einige Raumebenen erweitert. Nicht nur, dass der Innenraum hier eigentlich, der Chronologie der Ereignisse folgend, den Hintergrund für die Namensgebung des Täufers durch den mit Stummheit geschlagenen Zacharias bildet, aus dem Schlafgemach führt zudem eine Raumflucht nach hinten, durch welche zwei Frauen Richtung Mittelgrund eilen.²⁰⁰ Die Idee eines Innenraumes mit partiell geöffneter Rückwand stammt also von Rogier.²⁰¹

Petrus Christus rezipiert zwar die räumliche Grundstruktur, verändert sie aber nach seinen Vorstellungen. Während die Wöchnerinnenstube Rogiers keiner Perspektivkonstruktion folgt – die Räume fluchten eher nach links, während der gesamte Mittelgrund rechtsgerichtet ist –, schafft Petrus Christus für das Heim der Heiligen Familie auf der Basis Rogiers ein neues Raumkonzept. In der *Madonna in der Stube* gelingt es Petrus Christus also, seine korrekte Schilderung komplexer Raumverhältnisse auf eine neue Stufe der Raumillusion zu heben. Die kompositorische Dichte des Bildes ergänzt und unterstreicht die Räumlichkeit des Bildes zusätzlich.

3.2 Die Modellierung und Platzierung der Figuren im Raum als gestalterische Neuerung

Auch wenn die (Weiter)Entwicklung von Raumkonzepten integraler Bestandteil und definierendes Element des Werkes des Petrus Christus ist, bemüht sich der Künstler auch um eine möglichst plastische Darstellung der einzelnen Figuren. Der Grad der Dreidimensionalität der Figuren geht mit einer immer akkurateren und komplexeren

¹⁹⁹ Vgl. Collier 1983, S. 691.

²⁰⁰ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 352-353.

²⁰¹ Peter Schabacker vermutet als Vorbild für die *Madonna in der Stube* nicht die Geburtsszene des *Johannesaltars*, sondern die gleiche Szene des *Turin-Mailänder Stundenbuches* (Abb. 55), bei der sich eine ähnliche Innenraumdarstellung mit nach hinten geöffneter Türe findet. Seine Präferenz für die Buchmalerei begründet er mit dem Argument, dass das Stundenbuch in Brügge zur Zeit des Petrus Christus fertiggestellt wurde und dem Maler daher bekannt gewesen sein dürfte, wohingegen es keinerlei Hinweise für seine Kenntnis des *Johannesaltars* gäbe. (Vgl. Schabacker 1974, S. 104) Abgesehen davon, dass sich Bildideen nicht nur durch Betrachtung eines Originals verbreiteten – man denke an Werkstattkopien oder auch Zeichnungen –, ist die Raumflucht der Buchmalerei-Szene im Gegensatz zu der Rogiers wesentlich deutlicher bildparallel aufgelöst.

Perspektive einher. Räumlichkeit wird bei Petrus Christus auch durch die Positionierung der Figuren im Bild betont, wobei das Zusammenspiel von Figur und Raum zwar oberste Priorität hat, die beiden Bildelemente aber nicht in Abhängigkeit zueinander stehen.

Die *Madonna mit Kind und Heiligen Hieronymus und Franziskus* (Abb. 7) steht am Anfang des innovativen Raumverständnisses des Petrus Christus. Während das Novum des nach den Regeln der Zentralperspektive korrekt konstruierten Bildraums entsprechend ausführlich diskutiert wurde, fand die Modellierung der Figuren weniger Beachtung. Das innovative Verständnis des Künstlers von Plastizität und Volumen zeigt sich am besten im Vergleich zu Vorgängern wie Jan van Eycks *Paele-Madonna*. Die Unterschiede in der räumlichen Darstellung wurden schon erörtert, doch kann man auch bei der plastischen Ausarbeitung der Madonnen programmatische Unterschiede erkennen. Beide Madonnen sind frontal, auf einem Thron sitzend gezeigt und tragen einen weiten, den Körper verhüllenden Umhang. Jan van Eycks Muttergottes lässt sich körperlich schwer fassen. Um die Gewandglocke, in der sie steckt, noch zusätzlich zu betonen, breitet sich der Saum des Mantels in vielen kaskadenhaften Falten wie eine kleine Pfütze um die Stelle aus, auf der ihre Füße den Boden berühren. Das Motiv des Sitzens ist bei der *Paele-Madonna* nur formelhaft gelöst, das Christuskind sitzt auf einem undefinierten Faltenumbruch auf der Höhe des Schoßes der Madonna. Auch bei der Frankfurter Madonna lässt der Mantel nur wenige Rückschlüsse auf den darunter verborgenen Körper zu, allerdings sind hier ein paar Elemente zu sehen, die ein gewisses Volumen vermuten lassen. Der Mantel der Madonna steht, ähnlich wie bei der Madonna der *Friedsam-Verkündigung*, auf dem Boden auf, bricht also nicht um, und bildet so eine scharfe Untergrenze der Figur. Das Motiv der Frontalansicht im Sitzen wird bei Petrus Christus anders als bei seinen Vorgängern behandelt. Das Jesuskind sitzt nicht auf einem Gewandbausch, sondern auf dem rechten Knie der Madonna, das sich ganz leicht durch das Gewand drückt. Durch diese Kunstgriffe entsteht eine Art blockhaftes Volumen, das zwar noch in der dreieckigen Form des Umrisses der Madonna verhaftet ist, aber schon den Anfangspunkt einer Weiterentwicklung darstellt.

Die *Madonna mit Kind in einer Halle* entwickelt nicht nur im Bereich der Räumlichkeit die Ansätze der *Madonna mit Kind und Heiligen Hieronymus und Franziskus* weiter, auch die Maria selbst wirkt wie eine neu durchdachte Schwester der Frankfurter Madonna. Auch im Madrider Beispiel lässt sich das Bemühen um eine möglichst plastische Schilderung der Figur ablesen. Die Maria sitzt ebenfalls auf einem Thron und ist in einen Umhang, der das Unterkleid nicht vollends bedeckt, gekleidet. Die Gewandfalten sind auch hier am Boden etwas aufgebauscht und brechen nicht um. Das eigentliche

Punctum saliens zur besseren Lesbarkeit des Körpervolumens ist aber die leichte Drehung der Figur nach links. Da die Madonna dem Betrachter nicht frontal zugewandt ist, kann der Künstler viel leichter zeigen, dass es sich hier um eine Sitzfigur mit abgewinkelten Knien handelt. Die Figur der Kansas City Madonna wird dadurch plastisch wesentlich leichter greifbar als die der Madonna in Frankfurt.

Nicht nur im Bereich der Perspektivkonstruktion gilt die *Madonna in der Stube* (Abb. 52) als eines der dichtesten und fortschrittlichsten Werke des Petrus Christus, auch die Positionierung und Modellierung der Madonna entspricht dem komplex konstruierten Kontext. Die Madonna ist wieder in einen Mantel gehüllt, der nur Teile ihres Kleides bedeckt. Die Knie, ein strategisch wichtiger Teil, sind nur durch das blaue Untergewand bedeckt und drücken sich deutlich durch. Auch wenn nicht ganz nachvollziehbar ist, ob und worauf das Jesuskind eigentlich steht, bleibt die physisch logische Erschließung der Sitzhaltung Mariens für Petrus Christus deutlich im Vordergrund. Trotz der rein additiven Verbindung von Ober- und Unterkörper gelingt es Petrus Christus, eine sitzende Figur überzeugend darzustellen. Die Dreidimensionalität der Marienfigur wird bei der *Madonna in der Stube* etwas anders als bei ihren Vorgängerinnen generiert. Die Madonna ist hier zwar auch leicht zur Seite gedreht, aber im Gegensatz zu den vorher besprochenen Bildern schließen Mantel und Kleid nicht direkt mit dem Boden ab, sondern enden in einem Faltengekräusel. Dabei handelt es sich allerdings nicht um einen Rückgriff auf fremde Vorbilder, sondern um den Versuch, eine neue geometrische Form zu entwickeln. Mit der Drehung der Figur und der sorgfältigen Drapierung der Gewänder gelingt es Petrus Christus, die Dreiecksform der Frankfurter Madonna bei der Kansas City Madonna in eine Pyramidenform umzuwandeln und dadurch der Figur die Plastizität zu verleihen, die der Raumwirkung entspricht.

Schon aus diesen drei Madonnen ist ersichtlich, wie stark Petrus Christus die Elemente Räumlichkeit und Plastizität voneinander abhängig macht. Eine stringente, auf das restliche Bild abgestimmte Modellierung der Figuren muss als eine seiner großen Leistungen gewürdigt werden. Im Lichte seiner ungebrochenen Faszination für dreidimensionale Darstellung soll nun ein weiteres Bild in den Kontext der Modellierung von Raum und Figuren gesetzt werden.

Der *Marietod* (Abb. 56) in San Diego ist eines der flächenmäßig größten Bilder, die von Petrus Christus erhalten sind.²⁰² Maria entschläft, von den Aposteln umringt, auf einem

²⁰² Im Zusammenhang mit dem *Marietod* werden immer wieder die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Flügel mit Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina genannt, deren Zugehörigkeit zum ersten Mal von Lola Gellman vertreten wurde. (Vgl. Gellman 1970, S. 146-148) Auch wenn die Maße der

bildparallel gestellten Baldachinbett in einem Raum mit ausgeprägter Hohlkehle, Fensteröffnungen nach hinten und einer Tür an der rechten Seite. Zwei miniaturhafte Szenen, die Himmelfahrt Mariens direkt unter dem Baldachin sowie der Empfang des Gürtels der heiligen Jungfrau durch den ungläubigen Thomas in der Landschaft rechts, setzen den Ablauf der Mariengeschichte fort.

Die vielschichtige Ikonographie ist in ein Raumkonstrukt eingebettet, das in seinen Grundzügen Bilderfindungen und gestalterische Interessen des Petrus Christus transportiert. So ist der Raum selbst perspektivisch dargestellt mit einem dezentralen Fluchtpunkt, der nicht auf der Höhe des Horizonts liegt.²⁰³ Das Wechselspiel zwischen Innen und Außen als kontrastierende und gleichzeitig einander ergänzende Bereiche zieht sich schon durch die vorher behandelten Madonnenbilder, beim *Marietod* werden die Schwellenbereiche noch zusätzlich durch die Figuren markiert: Ein Apostel blickt aus dem Fenster, ein weiterer tritt gerade durch die Türe rechts ein. Abgesehen von der Raumdarstellung lassen allerdings einige Aspekte des Bildes Zweifel an der Autorschaft des Petrus Christus aufkommen.²⁰⁴ Obwohl die perspektivisch präzise Darstellung des Raumes als integraler Bestandteil seines Schaffens für Petrus Christus' Urheberschaft spräche, ist das zweite Kerninteresse des Malers, die Plastizität der Figuren, beim *Marietod* nicht adäquat abgedeckt. Die schwache Modellierung der Figuren entspricht keinem der späteren Werke des Petrus Christus. Die Figuren, allen voran der Apostel in Weiß, wirken flächig und nicht als rundplastische Körper konzipiert, die Gewandfalten bleiben flach und schematisch. Sogar die Gesichter muten formelhaft an und nicht wie die typischen, stereometrischen, durch Licht und Schatten modellierten Versionen des Petrus Christus. Die ungeschickte Platzierung der Figuren im Raum könnte zwar mit der großen Bildfläche des *Marietodes* zusammenhängen, doch hat Petrus Christus sein diesbezügliches Können schon bei der *Beweinung* in Brüssel unter Beweis gestellt.²⁰⁵ Auch die Größenverhältnisse der einzelnen Figuren zueinander erscheinen verzerrt, der Apostel mit dem Weihrauchfass ist doppelt so groß wie der aus dem Fenster blickende

Flügel sehr gut zum *Marietod* passen würden, scheint diese Hinzufügung fragwürdig, da die Heiligen wesentlich größer als die Figuren der vorgeschlagenen Mitteltafel sind.

²⁰³ Maryan Ainsworth interpretiert die Lage des Fluchtpunktes an der Wand hinter der Madonna und nicht an einer kompositionell oder inhaltlich wichtigen Stelle als Hinweis auf die Eigenständigkeit des Raumes. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 46-48)

²⁰⁴ Die Urheberschaft des Petrus Christus am *Marietod* wurde immer wieder kontrovers diskutiert. Während von vielen Forschern wie Friedländer, Bruyn, Upton, Panhans-Bühler, Gellman, Sterling oder auch Ainsworth der *Marietod* eindeutig als eigenhändiges Werk des Petrus Christus abgehandelt wird, kamen schon Panofsky Zweifel, die dann von Schabacker und Richter weiter ausgeführt wurden. (Vgl. Panofsky 1953, S. 471 (Anm. 131⁶), Schabacker 1974, S. 132-134 und Richter 1974, S. 390-394)

²⁰⁵ Vgl. Sterling 1971, S. 2.

Apostel, was keinesfalls durch die Dimension des Raumes perspektivisch gerechtfertigt ist.²⁰⁶

So sehr beim *Marientod* die Kompetenz des Malers, überzeugende Raumkonstruktionen zu schaffen, demonstriert wird, so wenig setzt sie sich in der Ausarbeitung der Figuren fort. Im Gegensatz zu anderen Bildern, wo perspektivische Tiefenwirkung und plastische Modellierung im Gleichklang stehen, gibt es diesbezüglich beim *Marientod* starke Diskrepanzen. Auch wenn die Darstellung des Raumes auf großes Interesse des Künstlers an Perspektive schließen lässt, scheint hier eine Dreidimensionalität der Figuren nicht sein Ziel gewesen zu sein. Daher ist dem Schöpfer des *Marientodes* zwar eine profunde Kenntnis der Werke des Petrus Christus zu attestieren, eine Identifikation mit Petrus Christus durch den Vergleich mit anderen seiner Bilder dieser Zeit aber auszuschließen.

4. Die Porträts des Petrus Christus als *summa* der Tendenzen im Gesamtwerk

Wie intensiv sich Petrus Christus an den Darstellungskomplexen Räumlichkeit und Plastizität abgearbeitet hat, wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln diskutiert. Während Petrus Christus zunächst Vorlagen verschiedener Künstlerkollegen rezipiert, erfindet er später zunehmend eigenständige Konzepte, die es ihm ermöglichen, komplexere Raum- und Figurenentwürfe zu verwirklichen. Seine Fähigkeiten auf dem Gebiet der perspektivischen Raumkonstruktion und der Figurengestaltung stellt Petrus Christus allerdings in Bildern unter Beweis, die eine funktionelle und daher auch formale Ähnlichkeit haben: Der Künstler verwirklicht seine gestalterische Weiterentwicklung (mit Ausnahme des ikonographisch schwer deutbaren *Goldschmieds*²⁰⁷) in devotionalen Bildern.

In diesen Bildern, die für die private Andacht oder vielleicht auch öffentliche Altäre geschaffen wurden, erreicht Petrus Christus die Fusion von immer komplexer gestaltetem Innenraum, immer raffinierter einbezogener Außenwelt und immer dreidimensionaler werdenden Figuren. Bei den schon besprochenen Bildern ergänzen sich Themen und künstlerische Eigeninteressen, insofern als Petrus Christus zumeist mehrere Figuren ohnehin in einem Hintergrund verankern muss. Auf dieser Basisvorgabe aufbauend kann der Künstler relativ frei agieren und in der Konstellation

²⁰⁶ Vgl. Schabacker 1974, S. 133.

²⁰⁷ Vgl. Fußnote 82. Dabei ist allerdings auch zu beachten, dass dieses Werk als mögliches Berufsporträt gilt. (Vgl. Velden 1998, S. 243-248)

„Heilige in Innenräumen“ seine eigenen Vorstellungen zur Raumkonstruktion einbringen.²⁰⁸ Petrus Christus' Errungenschaften lassen sich also am besten an religiösen Szenen ablesen und verdeutlichen das unablässige Streben des Künstlers, Dreidimensionalität und Tiefenraum plausibel darzustellen, das sich durch sein gesamtes Oeuvre zieht.

Petrus Christus war zu seinen Lebzeiten in Brügge ein geschätzter Maler und damit auch ein durchaus gefragter Porträtist.²⁰⁹ Zwar sind seine kreativen Möglichkeiten im Porträt, bei dem die Konzentration auf die individuelle Physiognomie der Modelle gegenüber dem sie hinterfangenden Raum Priorität hat,²¹⁰ im Vergleich zu anderen Bildthemen eingeschränkt, doch kann man auch hier eine parallele Genese der für ihn so typischen Gestaltungskomponenten nachzeichnen. Inwieweit nun einzelne Aspekte seiner Porträts beziehungsweise Brustbilder mit allgemeinen Tendenzen seiner künstlerischen Entwicklung korrespondieren, soll im Folgenden erläutert werden.

4.1 Spiel zwischen Licht und Schatten – Die Plastizität bei den Porträts

Am Beginn der Untersuchung von Plastizitätskonzepten bei den Porträts des Petrus Christus soll ein Bild stehen, das sowohl als religiöses Andachtsbild als auch im übertragenen Sinne als Porträt gelten kann: der *Ecce homo* (Abb. 57). Mit einer Datierung um 1445 ist der *Christuskopf* des Petrus Christus eines seiner frühesten Werke, wenn nicht sogar das Erstlingswerk.²¹¹ Der *Ecce homo* orientiert sich höchstwahrscheinlich an einer Christusikone (Abb. 58) von Jan van Eyck.²¹² Auch wenn das Werk van Eycks nur mehr in einer Kopie aus dem beginnenden 17. Jahrhundert erhalten ist, kann man dennoch die Verwandtschaft zu Petrus Christus erkennen. Beide Künstler versuchen, ausgehend von der Bildidee der *vera ikon*, einer eigentlich aus der Ostkirche stammenden Ikone mit genau festgelegten Gesichtsproportionen, die Tradition zwar beizubehalten, aber dennoch dem damals als modern empfundenen

²⁰⁸ Dies ist zwar differenziert zu betrachten, da man (vermutlich) nicht alle gestalterischen Entscheidungen der Eigenregie des Künstlers zurechnen kann und mögliche Vorstellungen und Wünsche von Auftraggebern mitbedenken muss, allerdings ziehen sich bei Petrus Christus gewisse charakteristische Gestaltungsschemata durch sein Gesamtwerk.

²⁰⁹ Das Ansehen, das Petrus Christus wohl innerhalb seiner Zunft und bei seinen Auftraggebern genoss, ist bei Martens 1994 anhand von Archivmaterial nachvollziehbar.

²¹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1986, S. 3.

²¹¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 86. Diese Datierung ist jedoch nicht unumstritten. So vertritt Ursula Panhans-Bühler beispielsweise die Meinung, der *Ecce homo* stehe in engem stilistischem Zusammenhang mit dem *Marietod* und sei daher ein Spätwerk des Petrus Christus. (Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 16-17)

²¹² Vgl. Richter 1974, S. 381-382.

Bildverständnis anzupassen.²¹³ So ändert schon Jan van Eyck die eher zweidimensionale ursprüngliche Gestaltung dahingehend, als er die Ikone durch Schattenwurf und Glanzlichter im Gesicht lebendig werden lässt. Durch den doppelten Rahmen, den eigentlichen und einen zusätzlichen gemalten Trompe-l'oeil-Rahmen, und das kostbare Gewand, das Christus als Weltenherrscher zeigt, wird der nun belebte Christus aber wieder vom Betrachter weggerückt.²¹⁴ Die Gesichtszüge des Christus'schen *Ecce homo* sind zwar ebenso regelmäßig und durchproportioniert wie bei Jan van Eyck, allerdings weicht der eher neutrale Ausdruck hier einer schmerzvollen Miene mit zusammengezogenen Augenbrauen. Auf ikonographischer Ebene wandelt Petrus Christus also den *salvator mundi* des Jan van Eyck in eine *Ecce homo*-Darstellung um und macht das Gesicht Jesu dadurch wieder ein Stück nahbarer.²¹⁵

Diese bildinhaltliche Neudeutung soll allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Bild des Petrus Christus im direkten Vergleich eher verliert und fast etwas grob gemalt erscheint. Auch wenn sich Petrus Christus in seinem Christuskopf eng an die proportionalen Vorgaben halten muss, erzielt er, ähnlich wie Jan van Eyck, durch gezielte Licht- und Schattenwirkung eine illusionistische Wirkung. Im Gegensatz zu Jan van Eyck, der die Lichtführung der strengen, vorgegebenen Symmetrie der *sancta facies* unterordnet, strebt Petrus Christus nach einer unregelmäßigen, aber glaubwürdigeren Gestaltung.²¹⁶ Dabei löst er seinen Schmerzensmann aus der Erstarrung einer Ikone, lässt aber auch seine gestalterischen Schwachstellen deutlich werden. Die Flächigkeit des Gesichtes konterkariert jegliche Ambitionen bezüglich plastischer Modellierung, die Schatten, vor allem die der unteren Gesichtshälfte, wirken eher willkürlich platziert als durch eine Lichtquelle hervorgerufen. Insofern kann man die Plastizität des *Ecce homo* mit der Gestaltung des *Heiligen Johannes* in Cleveland vergleichen, als sich Petrus Christus bei beiden Bildern bemüht, Bildideen von Jan van Eyck aufzunehmen und umzusetzen, was ihm aber nur bedingt gelingt. Sowohl der *Johannes der Täufer* als auch der *Christuskopf* hängen konzeptuell und stilistisch stark vom Vorbild Jan van Eycks ab, zeichnen sich auch durch eigene Bilderfindungen aus, erreichen aber nicht die gestalterische Exzellenz Jan van Eycks.

Eine schon wesentlich freiere Übernahme eines eyckischen Grundschemas hinsichtlich der plastischen Darstellung von Brustbildern, lässt sich beim *Porträt des Edward Grymeston* (Abb. 37) von 1446 feststellen. Während auf die Identität des Dargestellten

²¹³ Vgl. Hand 1992, S. 7-10.

²¹⁴ Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 13-14.

²¹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 86.

²¹⁶ Vgl. Panhans-Bühler 1978, S. 13-14.

durch die Wappen im Hintergrund geschlossen werden kann, wird die Autorschaft und Datierung des Bildes durch die Inschrift auf der Rückseite belegt.²¹⁷ Zusätzlich zu seinem Namen hat Petrus Christus hier auch seine charakteristische Marke hinzugefügt.²¹⁸ Die Signatur zeugt von einem gewissen künstlerischen Selbstbewusstsein des Petrus Christus, zumal es sich bei Edward Grymeston um einen angesehenen Diplomaten im Dienste des englischen Königs Heinrich VI. handelt, der 1446 eine Reise nach Brüssel unternahm und währenddessen auch sein Porträt in Auftrag gegeben haben muss.²¹⁹

Um dem repräsentativen Anspruch des Auftraggebers zu genügen, ist Petrus Christus sichtlich bestrebt, den hohen sozialen Status des englischen Handelsdelegierten durch die Wahl von Kleidung und Bildausschnitt zu demonstrieren. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes des Gemäldes kann man noch die reiche Farbigkeit der Kleidung erahnen. Der grüne Überrock wird durch das satte Rot des Untergewandes und das Weiß des Hemdes hervorgehoben, einen zusätzlichen Farbkontrast bildet die schwarze Sendelbinde, die Edward Grymeston vertikal über die Brust fällt.²²⁰ Die kostbare und detailreiche Kleidung mit in das Wams integrierter Kette sowie die zusätzliche, aus s-förmigen Gliedern bestehende Kette, die er locker in Händen hält, betonen seine hohe Stellung.

Der Reichtum der Tracht des Porträtierten kann allerdings nicht über die mangelnde plastische Modellierung seines Körpers hinwegtäuschen. Petrus Christus vermittelt zwar bei den Falten des Ärmels einen Eindruck von Räumlichkeit, der Körper wirkt aber eher flächig und zweidimensional, wobei dieser Effekt durch die Beifügung von Arm und Hand noch verstärkt wird. Die Platzierung der Hand vor dem büstenhaft starren Oberkörper ähnelt mehreren Bildern Jan van Eycks, insbesondere dem *Goldschmied Jan de Leeuw* (Abb. 59).²²¹ Im Gegensatz zu seinem Vorbild gelingt es Petrus Christus nicht, die Einzelelemente Oberkörper, Arm und Hand zu einem harmonischen und plausiblen Ganzen zu verschmelzen. Vor allem der Arm des Edward Grymeston ist viel zu kurz geraten, wodurch der gesamte Körper eher formelhaft als real wirkt.

²¹⁷ Vgl. Campbell 1990, S. 113. Die Abbildung der Inschrift auf der Rückseite ist in Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 29 zu finden.

²¹⁸ Die Form dieses aus einem herzförmigen Ornament bestehenden Kürzels gab immer wieder Anlass zu Spekulationen. Ob Hausmarke (Richter 1974, S. 204), Händlerzeichen (Friedländer 1976, S. 82) oder gar Zeichen eines Buchillustrators (Schabacker 1974, S. 84), dieses Markenzeichen des Künstlers wurde immer wieder funktional gedeutet.

²¹⁹ Vgl. Schabacker 1974, S. 83-84.

²²⁰ Vgl. Richter 1974, S. 285.

²²¹ Vgl. Richter 1974, S. 285.

Im Gegensatz zum blockhaften Körper fruchtet das Bemühen des Künstlers um schlüssige Modellierung beim Gesicht des Botschafters wesentlich besser. Edward Grymeston ist im Dreiviertelprofil gezeigt und blickt den Betrachter mit wachen Augen direkt an, ein Motiv, das bei Porträts des Jan van Eyck zum ersten Mal vorkommt. Durch die leichte Drehung des Kopfes entsteht ein Schattenwurf, der das Gesicht zusätzlich formt. Auch dieses Beleuchtungsprinzip hat Petrus Christus von Jan van Eyck übernommen. Bei eyckischen Porträts wird üblicherweise die dem Betrachter zugewandte Gesichtshälfte verschattet dargestellt, während die abgewandte Partie beleuchtet ist.²²² Dieses Modellierungsschema führt Petrus Christus trotz seitenverkehrter Ausrichtung des Dargestellten – die Porträtköpfe Jan van Eycks blicken üblicherweise vom Betrachter aus gesehen nach links, während Edward Grymeston nach rechts gewendet ist – weiter, wenn er es auch wesentlich weniger sorgfältig ausführt. Der Kopf des Edward Grymeston wird zwar durch kräftige Schatten modelliert, diese sind allerdings zu stark kontrastiert und auch zu wenig naturnah gezeigt, um wirklich Plastizität vermitteln zu können. Vor allem der starke Schlagschatten, den die Nase wirft, könnte durch keine Positionierung einer Beleuchtungsquelle erzeugt werden. Insofern kann man das *Bildnis des Edward Grymeston* mit der *Exeter-Madonna* vergleichen, als innovative Ideen in der Konzeption beider Bilder auf dem Fundament der Errungenschaften Jan van Eycks umgesetzt werden sollten, aber mit den damaligen gestalterischen Möglichkeiten des Künstlers nicht realisierbar waren.

Ebenfalls 1446 entstanden ist ein weiteres Porträt des Petrus Christus, das nicht nur zeitlich in engem Zusammenhang mit dem *Bildnis des Edward Grymeston* steht, das *Bildnis eines Kartäusers* (Abb. 36). Obwohl Datum und Urheber dieses Bildes durch die Inschrift im Rahmen bekannt sind, bleibt die Identität des Dargestellten im Unklaren. Die Gesichtszüge des Kartäusers sind stark individualisiert gezeigt, was für eine historische Person sprechen würde. Vergleicht man allerdings das *Bildnis eines Kartäusers* mit dem Porträt von Edward Grymeston, wird die frappierende Ähnlichkeit der beiden Männer offensichtlich. Nicht nur gleichen sich die mandelförmigen, tiefliegenden Augen, die lange schmale Nase und das kantige Gesicht, auch Ausschnitt und Größe der Dargestellten sind identisch.²²³ Die beiden Porträts scheinen also auf derselben Vorzeichnung zu basieren, was gegen die Annahme spricht, es handle sich um einen bestimmten Kartäuser. Naheliegender wäre demnach die Vermutung, dass Petrus Christus die Gesichtszüge des Edward Grymeston herangezogen hat, um damit eine

²²² Vgl. Richter 1974, S. 137-140.

²²³ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 94.

wichtige Persönlichkeit des Kartäuserordens, von der kein zeitgenössisches Bild existierte, auszustatten.²²⁴ Die Identifikation des Kartäusers des Petrus Christus mit dem heiligen Bruno, dem Ordensgründer, ist zwar spekulativ, aber nicht unwahrscheinlich.²²⁵ Diese Theorie könnte auch von der Trompe-l'oeil-Fliege mitgetragen werden, die sich auf dem ebenfalls gemalten Rahmen niedergelassen hat und die vielleicht, als Verweis auf Tod und Sterblichkeit des Fleisches, den Triumph des Heiligen über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens veranschaulichen soll.²²⁶

Doch nicht nur hinsichtlich der Person erweist sich der Vergleich zwischen dem *Bildnis des Edward Grymeston* mit dem *Bildnis eines Kartäusers* als lohnend. Durch den ähnlichen Bildausschnitt kann man auch die Fortschritte in der Modellierung des Dargestellten erkennen. Schon die weiße Mönchskutte, die beinahe als Sockel für das Bild fungiert, ist mit größerem Augenmerk auf eine plastische Gestaltung gezeigt. Auch wenn die einheitliche weiße Farbe des Gewandes wesentlich mehr zu Flächigkeit in der Darstellung verleiten würde als die differenzierte Kleidung des englischen Botschafters, zeigt der Künstler durch ein subtiles aber effizientes Schattenspiel die blockhafte Dreidimensionalität des Gewandes auf.²²⁷ Auch das Gesicht des Kartäusers ist nach einem ähnlichen Schema wie das des Edward Grymeston mit Verschattung der dem Betrachter zugewandten Gesichtspartie gestaltet. Die Schatten, die das Gesicht des Kartäusers modellieren, sind zwar ähnlich stark kontrastiert wie bei Grymeston, verlaufen aber wesentlich organischer. Trotz der starken Beleuchtung gelingt es dem Künstler hier, dem Porträtierten eine haptisch fassbare Entität zu verschaffen, was für eine Neustrukturierung der Darstellungsweise spricht.

Ein Neudurchdenken von Plastizitätskonzepten bei Petrus Christus lässt sich beim nächsten Porträt, dem *Bildnis eines jungen Mannes* (Abb. 60), attestieren. Seine Datierung ist umstritten, wird aber um 1450 angesetzt.²²⁸ Der funktionale Kontext dieses Bildes bleibt ebenso im Dunkeln, für gewöhnlich wird es als Teil eines mehrteiligen Ensembles gesehen.²²⁹ Der devotionale Charakter des Bildes wird durch das

²²⁴ Vgl. Upton 1990, S. 26.

²²⁵ Vgl. Upton 1990, S. 26. Als Argument gegen diese These wird immer wieder der Heiligenschein angeführt, der eine spätere Hinzufügung darstellt und mittlerweile entfernt wurde. Allerdings wurden Heilige in der altniederländischen Malerei allgemein selten mit Heiligenschein gezeigt (Vgl. Velden 1998, S. 244, Anm. 5), wodurch der fehlende Heiligenschein die spirituelle Position des Porträtierten weder kennzeichnet, noch unwahrscheinlich macht.

²²⁶ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 94.

²²⁷ Vgl. Richter 1974, S. 143.

²²⁸ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 54.

²²⁹ Vgl. Kat. Slg. National Gallery 1999, S. 109. Die Drehung des Dargestellten legt die Funktion des Bildes als Teil eines Diptychons oder Triptychons nahe, wobei sich der junge Mann einer sakralen Szene zuwendet. Durch die Ausrichtung des Dargestellten nach rechts ist ein Diptychon weniger

Stundenbuch in der Hand des jungen Mannes ebenso wie durch das hinter ihm aufgehängte Blatt mit einer *vera ikon*-Darstellung und dem darauf bezogenen Gebet hervorgekehrt.²³⁰ Der ungewöhnliche Bildausschnitt bis zur Hüfte des Porträtierten vereinfacht auch die Miteinbeziehung von Statussymbolen wie dem pelzverbrämten Wams, der lässig über die Schulter gehängten Sendelbinde oder der prominent ins Bild gesetzten Geldbörse, die der des Stifters des *Heiligen Antonius mit Stifter* gleicht.²³¹

Im Vergleich zu den vorangegangenen Porträts des Petrus Christus konstituiert sich im *Bildnis eines jungen Mannes* nicht nur eine inhaltlich vielschichtigere Ikonographie, auch die Behandlung des Dargestellten selbst zeigt die Veränderungen im Oeuvre des Künstlers im Allgemeinen auf. Nimmt man nämlich die Entstehungszeit des Bildes nach 1450 an, wie sie aus stilistischen Gründen vertreten wird, fällt dieses Bildnis in eine Phase des künstlerischen Umbruchs. Daher mag es auch wenig überraschen, dass Petrus Christus sich in der Zeit, in der er sich bei mehrfigurigen Bildern wie dem *Goldschmied in seinem Laden* oder der *Friedsam-Verkündigung* seinen neuen Leitfiguren, dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, zuwendet, auch bei der Porträtgestaltung von ihnen inspirieren lässt. In Analogie zu seinen Vorbildern widmet sich Petrus Christus beim *Bildnis eines jungen Mannes*, wie schon bei Edward Grymeston und dem Kartäuser, intensiv den Möglichkeiten plastischer Darstellung, wendet aber beim *Bildnis eines jungen Mannes* neue Modellierungsschemata an. Unterschiede in der Schilderung der Figur werden schon beim gezeigten Gewand offensichtlich. Wo Petrus Christus 1446 versuchte, seinen Figuren durch das Spiel von Licht und Schatten auf eher glatt wirkenden Gewandebenen Körperlichkeit zu verleihen, verhilft ihm jetzt die Auseinandersetzung mit Rogier zu einer überzeugenderen Lösung. Schon bei Rogiers *Bildnis einer jungen Frau* (Abb. 61) in Berlin wird der Körper der Dame durch die voluminösen, durch das Anwinkeln der Arme in tiefe Falten gelegten Ärmel und die Wölbung des Gewandes am Oberkörper definiert.²³² Dieses Gestaltungsprinzip übernimmt Petrus Christus bei seinem *Bildnis eines jungen Mannes*, wobei er die Modellierung durch den weiteren Bildausschnitt und vor allem die Drehung des Körpers akzentuiert. Zwar erscheint der junge Mann haptisch weniger fassbar als

wahrscheinlich, wenn man von der Kombination des Porträts mit einem religiösen Motiv wie einer Madonna mit Kind ausgeht, da diesem die hierarchisch höherstehende vom Betrachter aus linke Seite vorbehalten wäre. Bei einem Triptychon mit religiösem Motiv in der Mitte würde sich dieses Problem nicht ergeben.

²³⁰ Vgl. Kat. Slg. National Gallery 1999, S. 104.

²³¹ Vgl. Richter 1974, S. 311-312.

²³² Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 277-280.

Rogiers Dame, ihm wird aber durch die Raffung an den Ärmeln blockhafte Plastizität verleihen.

Nicht nur die Veranschaulichung von Plastizität beim Oberkörper überträgt Petrus Christus auf sein Londoner Bild, auch das gestalterische Grundgerüst der Wiedergabe eines Gesichtes entlehnt er dieses Mal dem Werk des Flémallers beziehungsweise Rogiers. Im Gegensatz zu Jan van Eyck, der die verschattete Seite des Gesichtes dem Betrachter zuwendet und somit farblich den/die Porträtierte/n vom dunklen Hintergrund löst, arbeiten der Meister von Flémalle und Rogier mit einem stärkeren Lichteinfall, der das Konzept van Eycks umkehrt und die dem Betrachter nähere Gesichtshälfte beleuchtet, wodurch zwar die einzelnen Bestandteile des Gesichtes modelliert werden, dessen Gesamtwirkung aber eher in die Fläche läuft.²³³ So wirft die Lichtquelle bei Petrus Christus einen ähnlich starken Schlagschatten auf das Antlitz des jungen Mannes, wie es auch beim *Bildnis eines feisten Mannes* (Abb. 62) des Meisters von Flémalle der Fall ist. Bei diesem Bild hebt sich allerdings die dunklere Gesichtshälfte vom hellen Hintergrund ab,²³⁴ wohingegen bei Petrus Christus die verschattete Partie fast mit dem dunklen Hintergrund verschmilzt. Mit Hilfe dieses Modellierungs- und Beleuchtungskonzepts, das gestalterisch vermutlich einfacher ist als das von Jan van Eyck vertretene, da es weniger komplexer Schattenwürfe bedarf, glückt es Petrus Christus hier erstmals, Kopf und Oberkörper einheitlich zu modellieren und so zu verbinden. Auch wenn er sich dazu wieder fremder Gestaltungsprinzipien bedient, ermöglichen es ihm diese reflektierten Übernahmen, ungewöhnlichere Bildideen wie die Halbfigur überzeugend zu transportieren.

Schon beim *Bildnis eines jungen Mannes* in London zeichnet sich eine Abkehr des Petrus Christus vom eyckischen Porträtschema ab, das durch gestalterische Lösungen des Meisters von Flémalle und Rogiers ersetzt wird. Petrus Christus, so scheint es, erweitert seinen künstlerischen Horizont über diese Vorbilder hinaus, wie man am *Bildnis eines Mannes* (Abb. 63) erkennen kann. Dieses, der Kleidung nach zu urteilen, um 1465 datierte Bild verlangt mit seinem engen Bildausschnitt, der kaum die Schultern zeigt, eine Konzentration auf die Gesichtszüge des Mannes.²³⁵ Der Dargestellte ist trotz vieler Hypothesen bis jetzt nicht identifiziert worden.²³⁶ Das kostbare rote Gewand mit

²³³ Vgl. Richter 1974, S. 137-141.

²³⁴ Vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 265-268.

²³⁵ Die formale Ähnlichkeit des Bildes mit Werken von Antonello da Messina wurde immer wieder zum Anlass genommen, auf regelmäßigen Kontakt zwischen beiden Künstlern zu schließen. (Vgl. Collier 1975, S. 131)

²³⁶ Weale meint beispielsweise, dass es sich bei den Porträts von London und Los Angeles um denselben Mann zu verschiedenen Zeitpunkten handle (Vgl. Weale 1903, S. 51), auch wenn sich dies

schmalem Pelzbesatz und die dunkle Samtkappe zeichnen ihn allerdings als begüterten Auftraggeber aus.²³⁷

Auch wenn der Körper durch den engen Bildausschnitt auf eine bloße Andeutung reduziert wird und eher als Sockel des Büstenkopfes fungiert,²³⁸ zeugt die nuancierte Modellierung des Kopfes von der um 1465 von Petrus Christus erreichten Eigenständigkeit hinsichtlich des Aspekts der Plastizität. Grob gesprochen orientiert sich das Modellierungsschema des Mannes von Los Angeles wiederum am Meister von Flémalle und an Rogier van der Weyden, auch wenn Petrus Christus das bekannte Schema hier verfeinert. Wie beim *Bildnis eines jungen Mannes* zuvor und beim Meister von Flémalle und Rogier im Allgemeinen wendet der Mann von Los Angeles dem Betrachter seine beleuchtete Gesichtspartie zu, wodurch die abgewandte Hälfte verschattet wird. Doch abgesehen von der organischeren und subtileren Gestaltung der Schatten im Gesicht, findet Petrus Christus im *Bildnis eines Mannes* eine Lösung für ein Problemfeld des *Bildnisses eines jungen Mannes*. Im Londoner Bild gehen die Schatten des Gesichtes beinahe in den architektonischen Rahmen über, ein Problem, das durch die einheitlich dunkle Farbe des Hintergrundes beim Bild in Los Angeles noch drängender wird. Um hier die Gesichtsform vom neutralen Grund abzuheben, greift Petrus Christus zu einer kleinen Neuerung, indem er die verschattete rechte Außenkante des Gesichtes mit einem dünnen hellen Streifen akzentuiert, wodurch sich die Figur vom Hintergrund absetzt.²³⁹ Dieser Kunstgriff ermöglicht es dem Maler, eine besonders plastische Variante des flémallesken/Rogier'schen Vorbilds zu verwirklichen. Das eigenständige Durchdenken fremder Konzepte bei gleichzeitiger Innovation lässt sich also nicht nur an den religiösen Bildern des Petrus Christus ablesen, sondern zeigt auch in der Gestaltung seiner Porträts Resultate.

Mit dem bekanntesten und vermutlich letzten Bild des Petrus Christus, dem *Bildnis einer Dame* (Abb. 64) in Berlin, erreicht das Streben nach Plastizitätsdarstellung bei den Porträts seinen Höhepunkt. Trotz verschiedenster Hypothesen zur Frage nach der Identität der Dargestellten²⁴⁰ gilt der Entstehungszeitpunkt um 1470 nicht nur durch

durch einen Vergleich der beiden Bilder nicht bestätigen lässt. Ein weiterer Kandidat ist Peter Adornes, obgleich ein Stich des frühen 17. Jahrhunderts keine große Ähnlichkeit erkennen lässt. (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 156)

²³⁷ Vgl. Richter 1974, S. 372-373.

²³⁸ Vgl. Richter 1974, S. 372-373.

²³⁹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 154-156.

²⁴⁰ Die Annahmen reichen von der Ehefrau des Edward Grymeston bis zu Isabella von Bourbon (Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 166). Am plausibelsten ist Joel Uptons Hypothese, die sich auf Gustav Waagens frühe Beschreibung des Modells als „Nichte des berühmten Talbots“ stützt, wobei Upton allerdings aufgrund der historischen Fakten auf eine Falschübersetzung des

stilistische Vergleiche, sondern auch basierend auf der Kleidung der Dame als gesichert.²⁴¹

Hinsichtlich der Modellierung der Figur fällt zunächst der Kontrast in der Schilderung von Kopf und büstenhaftem Körper auf. Die junge Frau ist kostbar gekleidet, das blaue Obergewand ist pelzgesäumt, um ihren Hals trägt sie ein dreireihiges Collier und über die Schultern ist zusätzlich noch ein hauchfeines, durchsichtiges Tuch drapiert, das mit einer Nadel am Ausschnitt des Kleides befestigt ist. Doch trotz des aufwändigen Gewandes wirkt der Körper selbst fast floskelhaft. Die Diskrepanz zwischen Körper und Kopf äußert sich nicht nur in den Größenverhältnissen – Schultern und Brust sind etwas zu schmal –, sondern auch im Schattenwurf. Einzig am Hals sind nennenswerte Verdunkelungen zu erkennen, der Rest des Oberkörpers wird durch das Licht von links gänzlich beleuchtet, wodurch ein eher flächiger Eindruck entsteht.²⁴²

In starkem Kontrast zum formelhaften Oberkörper steht der elegante Kopf der jungen Frau, die sich im Dreiviertelprofil dem Betrachter zuwendet und ihn ruhig und direkt anblickt.²⁴³ Doch nicht nur der den Porträts van Eycks entlehnte Blick aus dem Bild heraus vermittelt Lebendigkeit, auch die konsequente Modellierung der ebenmäßigen Gesichtszüge durch Licht und Schatten verleiht der Dame trotz ihrer Unnahbarkeit Präsenz. Im Gegensatz zu den beiden eben besprochenen Porträts bedient sich Petrus Christus beim *Bildnis einer Dame* aber nicht der flémallesken/Rogier'schen Modellierungsvorlage, sondern wendet wieder das eyckische Grundkonzept von Verschattung der dem Betrachter zugewandten Gesichtshälfte an. Doch im Unterschied zu den vorangegangenen Werken verwirklicht Petrus Christus dieses Schema beim *Bildnis einer Dame* subtiler, aber gleichzeitig naturnaher und überzeugender. Die fast schon geometrische Form des Kopfes wird zusätzlich durch die monochrome Umgebung hervorgekehrt, so wird das Gesicht der Dame von ihrem schwarzen Hennin mit Stickereisaum und Kinnband umrahmt.²⁴⁴ Die relativ breite Schattenpartie veranlasst Petrus Christus bei diesem Bild, ein vorhandenes Schema weiterzuführen und es dabei konsequent zu reflektieren. Das Spiel zwischen Licht und Schatten, das das Gesicht des Mädchens modelliert, markiert nicht nur einen künstlerischen Höhepunkt, es setzt auch

Wortes *nepos* spekuliert und die junge Dame des Petrus Christus als eine der beiden Enkelinnen von Lord John Talbot identifiziert. (Vgl. Upton 1990, S. 29-30)

²⁴¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 166-169.

²⁴² Nur an den Ärmeln sind Modellierungsversuche zu erkennen, die allerdings nicht die flache Gesamtwirkung ändern.

²⁴³ Vgl. Upton 1990, S. 30-31.

²⁴⁴ Vgl. Schabacker 1974, S. 110.

die Errungenschaften des Petrus Christus, wie sie an der Kansas City Madonna zu erkennen sind, im Sujet des Porträts um.

Die Modellierung von Gesichtern scheint Petrus Christus bei den Porträts ein Hauptanliegen gewesen zu sein. Wie auch im übrigen Oeuvre muss sich der Künstler allerdings sein Interessensgebiet erst selbst erschließen und greift dazu auf fremde Vorlagen zurück. Die Eroberung neuer Konzepte über eine Nachahmung Jan van Eycks und eine freier werdende Auseinandersetzung mit dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden lässt sich sowohl an den religiösen Werken des Künstlers als auch an den immer dreidimensionaler werdenden Porträts ablesen.

4.2 Die Verankerung der Porträtierten im Raum

Die zwei wesentlichen Punkte, die Petrus Christus in der kunsthistorischen Forschung vor der Abkanzlung als reinen Epigonen bewahrt haben, sind die erstmals von ihm angewendete Konstruktionsperspektive sowie gestalterische Neuerungen auf dem Gebiet der Porträts.²⁴⁵ Wie im Folgenden näher erläutert werden soll, gelingt es dem Maler, seinen Interessensschwerpunkt auch in den Bildtypus des Porträts einzubringen. Dabei kann er sich, im Gegensatz zu den Beispielen der vorherigen Kapitel, auf keine Vorbilder stützen, da nur Porträts mit monochromem Hintergrund erhalten sind.²⁴⁶ Doch nicht nur die Integration eines Innenraumes in das Porträt ist als gestalterische Neuerung von Bedeutung. Durch die Porträt-immanente Fokussierung auf die Person stellt das Zusammenspiel von Raum und Figur einen Schwerpunkt in der Betrachtung von Räumlichkeit im Porträt dar. Die Entwicklung des Raumes im Bezug auf die Dargestellten verläuft allerdings nicht so geradlinig wie die plastische Modellierung der Figuren, da die Gestaltung eines Raumes auch durch die Funktion des Bildes beeinflusst wird.

Den Anfangspunkt der Entwicklung des Bildraumes bildet wohl das *Bildnis des Edward Grymeston*.²⁴⁷ Der nach dem von Jan van Eyck entwickelten Schema modellierte Handelsgesandte ist, der repräsentativen Natur des Bildes entsprechend, in einen Raum

²⁴⁵ Vgl. Panofsky 1953, S. 310.

²⁴⁶ Panofsky sieht allerdings bei Jan van Eycks *Leal Souvenir* (Abb. 65) schon eine Vorarbeit, da hier der Porträtierte hinter einer Brüstung dargestellt ist, woraus sich für Panofsky die Andeutung eines Raumes ergibt. (Vgl. Panofsky 1953, S. 310) Die Funktion der Mauer bei *Leal Souvenir* ist jedoch primär darauf beschränkt, die Inschrift zu tragen, sie dient nicht dazu, den Bildraum zu definieren.

²⁴⁷ Das *Ecce Homo*-Bildnis, das als Porträt im übertragenen Sinne Anhaltspunkte für die Modellierung der Gesichter gegeben hat, ist strengen ikonographischen Vorschriften unterworfen, die zwar bei der dreidimensionalen Darstellung der *sancta facies* etwas gedehnt werden können, aber keinen Spielraum für eine entsprechende Hintergrundgestaltung geben.

gestellt, der auch inhaltliche Komponenten transportiert. So ermöglichen die beiden an der Rückwand sichtbaren Familienwappen der Grymestons nicht nur die Identifikation, sondern markieren den Raum auch als Besitz des Dargestellten.²⁴⁸ Petrus Christus setzt hier (vermutlich) erstmals einen Porträtierten in einen Eckraum und damit in einen definierten Ort, wodurch die Momenthaftigkeit der Szene greifbar wird und fast ein „Wirklichkeitsausschnitt“ suggeriert wird.²⁴⁹ Trotz dieses inhaltlich richtungsweisenden Bildhintergrundes stellt der Aufbau des Raumes selbst keine künstlerische Neuerung dar. Der Raum, der nur sparsam definiert wird, besteht fast ausschließlich aus Versatzstücken verschiedener, fremder Bilder. Die prominent ins obere Bildfeld gesetzten Dachbalken gleichen dem Deckenelement in Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit*, das runde Fenster an der Seitenwand erinnert an ähnlich platzierte Fenster des *Merode-Triptychons* beziehungsweise an die vervollständigte Variante eines vergleichbaren Raumelements in Jan van Eycks *Lucca-Madonna*, nur für die Wandverkleidung an der Rückwand lässt sich kein Vorbild ermitteln.²⁵⁰ Für diese ungewöhnliche Darstellung eines Eckraumes als Hintergrund für ein Porträt finden sich zwar keine Beispiele in der Malerei, sehr wohl aber in der Buchmalerei.²⁵¹

Die kreative Eigenleistung des Künstlers besteht damit in der Zusammenführung eines repräsentativen Porträts mit einer Innenraumdarstellung. Doch auch wenn diese Kombination das Medium des Porträts um eine entscheidende Komponente erweitert, sollen dennoch auch die gestalterischen Mängel des Bildes thematisiert werden. Die Grundidee des Innenraumes mag zwar an Jan van Eyck angelehnt sein, doch erreicht Petrus Christus bei seinem *Bildnis des Edward Grymeston* keineswegs dessen räumliche Stringenz. Obgleich weder Jan van Eyck noch Petrus Christus im Jahre 1446 einen Raum mathematisch korrekt konstruieren können,²⁵² wird die diesbezügliche Ungenauigkeit bei Petrus Christus noch offenkundiger. Während das Zusammenlaufen der Dachbalken bei Jan van Eyck zumindest eine Illusion von Perspektive erzeugt, sind die Balken bei Petrus Christus fast parallel angeordnet. Auch die Schräge der Seitenwand lässt nicht auf eine Erfahrungsperspektive bei diesem Bild schließen. Durch diese Ungenauigkeiten entsteht zwar die Andeutung eines Raumes, nicht aber ein Raum, in dem sich Edward Grymeston wirklich aufhalten könnte. Dieser Eindruck wird

²⁴⁸ Vgl. Schabacker 1974, S. 84.

²⁴⁹ Vgl. Upton 1990, S. 27-28.

²⁵⁰ Vgl. Richter 1974, S. 144-145. Es bleibt zu betonen, dass die genannten Bilder keineswegs als direkte Vorbilder gelten sollen. Sie dienen vielmehr zur Illustration von Architekturelementen, die Petrus Christus bekannt sein mussten.

²⁵¹ Vgl. Upton 1990, S. 28-29.

²⁵² Das erste Bild nördlich der Alpen, das dieses Kriterium erfüllt, ist die Madonna in Frankfurt zehn Jahre später.

zusätzlich noch durch die Farbreihe verstärkt, bei der sich das mittlerweile zwar etwas verblasste, aber früher prächtig farbige Gewand des Engländers von dem in erdigen Tönen gehaltenen Raum stark absetzt. Die Beleuchtung des Edward Grymeston könnte zwar von rechts durch ein weiteres rundes Fenster in der Seitenwand kommen, der dämmrige Raum selbst wird davon allerdings nicht erhellt. Die Schatten, die von den Deckenbalken geworfen werden, sind nicht durch eine einheitliche Lichtquelle zu erklären und bleiben auch der einzige Versuch, Räumlichkeit hier dreidimensional darzustellen.

Zusammenfassend kann man beim *Bildnis des Edward Grymeston* also eine bahnbrechende Bildidee attestieren. Durch die damals wohl noch ungeübte malerische Ausdrucksweise des Petrus Christus gelingt es weder, den Dargestellten wirklich plastisch zu modellieren, noch ihn erfolgreich in einen Innenraum zu integrieren, ein Effekt, den die Übergröße des Porträtierten im Vergleich zum Raum noch verstärkt. Edward Grymeston wirkt eher wie auf eine Raumfolie appliziert, als in einen glaubwürdigen Hintergrund eingebettet.

Im selben Jahr geschaffen und vermutlich auf der gleichen Vorlage beruhend, bietet auch das zweite Porträt des Petrus Christus, das *Bildnis eines Kartäusers*, einige Anhaltspunkte für das Verhältnis von gemalter Person und dem Raum, der sie umgibt. Ebenso wie im *Bildnis des Edward Grymeston* wird das Modell hier in einer Art Innenraum gezeigt, der sich allerdings dem Betrachter völlig anders als das eben diskutierte Werk erschließt, obwohl sich die beiden Bilder sowohl in der Größe als auch im Verhältnis von Person zu Bildoberfläche fast gleichen.²⁵³

Der den Kartäuser umgebende Raum ist auf zweifache Weise definiert. So erscheint der Mönch dem Betrachter hinter einem gemalten Rahmen, der von Petrus Christus zur Signierung genutzt wird und dessen Barrierefunktion durch die Fliege zusätzlich betont wird.²⁵⁴ Dieser Rahmen kann also nicht nur als Begrenzung des Gemäldes, sondern auch als Fensteröffnung in die Welt des Mönches und somit als Abgrenzung des Bildraumes nach vorne gesehen werden.²⁵⁵ Doch nicht nur nach vorne, auch nach hinten wird der Bildraum abgegrenzt, der Kartäuser wird, ebenso wie Edward Grymeston, in einen Eckraum eingeschrieben. Abgesehen von der gestalterischen Erweiterung eines

²⁵³ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 94. Edward Grymeston wirkt zwar im direkten Vergleich wesentlich größer, was aber in erster Linie an der großen Sendelbinde liegt, die dem Kopf des Engländers mehr Gewicht verleiht.

²⁵⁴ Joel Upton sieht im Rahmen und vor allem in der Fliege einen Versuch des Petrus Christus, den Betrachter in das Gemälde einzubeziehen, ihm aber gleichzeitig das Bild als solches vor Augen zu führen. (Vgl. Upton 1990, S. 24-25)

²⁵⁵ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 93.

Porträts durch einen räumlichen Hintergrund an sich, sind die beiden Räume jedoch völlig unterschiedlich umgesetzt. Der Raum, in dem der Kartäuser dem Betrachter gegenübertritt, wird vornehmlich durch dünne Linien als solcher definiert. Das dunkle Rotbraun wird nur durch eine von links einfallende Lichtquelle erhellt und durch subtile Schattierungen von einer Fläche zu einer Andeutung eines Raumes umgedeutet. Diese minimalistische Gestaltung legt es dem Betrachter nahe, den Raum als ephemeren Ort, an dem sich der Mönch befindet, und keineswegs als tatsächlich existierend zu begreifen.²⁵⁶ Damit unterscheidet sich dieser Raum stark von der zwar perspektivisch ungenauen, aber architektonisch durchaus schlüssigen Variante, die Edward Grymeston bewohnt.²⁵⁷ Während sich der Raum beim *Bildnis des Edward Grymeston* zumindest inhaltlich auf den Dargestellten bezieht, ist die Diskrepanz zwischen dem Mönch und seinem Umfeld offensichtlich. Das Modell wird zwar nah an den Rahmen gerückt und so im Raum fixiert, der Hintergrund selbst wirkt allerdings so schemenhaft wie autark. Der Mönch und sein Nahebereich teilen sich weder eine Modellierungsstrategie, noch eine gemeinsame Lichtquelle, da der Mönch von vorne rechts, der Raum aber von hinten links erhellt wird. Somit wird beim *Bildnis eines Kartäusers* zwar der Innenraum in ein Porträt integriert, der Porträtierte aber nicht in den Innenraum.

Während Petrus Christus mit seiner Bilderfindung der Platzierung einer porträtierten Person in einem Innenraum in seinen beiden Bildern von 1446 zwar konzeptionell überzeugen, die Einzelteile aber nicht zu einem kohärenten Ganzen verbinden kann, kommt es beim *Bildnis eines jungen Mannes* auch diesbezüglich zu einigen Änderungen. Die Anlehnung hinsichtlich der Modellierung der Figuren an den Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden²⁵⁸ fördert auch eine Weiterentwicklung des Eckraumes. Wie beim *Bildnis des Edward Grymeston* stellt Petrus Christus den jungen Mann in die Ecke eines knapp umrissenen Interieurs.²⁵⁹ Die Unterschiede zwischen den beiden Bildern lassen sich zwar durch deren unterschiedliche Funktion erklären,²⁶⁰ bieten aber gleichermaßen auch einige Anhaltspunkte hinsichtlich des künstlerischen Werdegangs des Petrus Christus.

²⁵⁶ Richter spricht zwar von der Rückwand einer Zelle (Vgl. Richter 1974, S. 143-144), doch ist der Raum des Kartäusers sogar für einen kargen Klosterraum noch zu schlicht und zu wenig spezifisch gestaltet.

²⁵⁷ Diese Verschiedenheiten sind sicher auch in Funktion und inhaltlichem Anspruch begründet. Während Edward Grymeston sein Prestige betonen möchte, ist der Mönch durch sein Gelübde zur Armut verpflichtet, weswegen ein allzu repräsentativer Hintergrund unpassend wäre.

²⁵⁸ Vgl. Richter 1974, S. 137-141.

²⁵⁹ Vgl. Richter 1974, S. 312.

²⁶⁰ Das *Bildnis eines jungen Mannes* steht eindeutig in einem religiösen Zusammenhang, wie durch Stundenbuch und Gebetszettel an der Wand ersichtlich ist.

Beim *Bildnis eines jungen Mannes* wird nicht nur ein komplexeres Plastizitätskonzept angewendet, dieses wird auch in der Darstellung des Innenraumes fortgesetzt. Während die beiden vorangegangenen Porträts zwar immerhin über einen konkret-räumlichen Hintergrund verfügen, kommt es hier erstmals zu einer symbiotischen Beziehung von Raum und Personal. So sind die beiden Eckwände des deutlich detailreicher gestalteten Raumes von Bogenöffnungen durchbrochen, wodurch zwei schmale Ausblickstreifen entstehen. Bei genauerem Hinsehen findet sich noch ein dritter Bogen, der aus der Ecke auf den Betrachter zuläuft und somit die Dreidimensionalität des Bildes zusätzlich hervorhebt. Der Bildraum ist zwar nicht so klar umrissen wie bei Edward Grymeston, bietet aber wesentlich mehr Möglichkeiten, den Porträtierten mit dem Hintergrund zu verschmelzen. Der junge Mann ist nämlich nicht, wie bei den beiden anderen Bildern, vor sondern in eine Raumecke gestellt. Der Eindruck der Zusammengehörigkeit von Dargestelltem und dessen unmittelbarer Umgebung entsteht aber nicht nur durch den geringen Abstand der Figur vom Hintergrund, sondern auch durch das durchgängige Beleuchtungskonzept im Bild. Eine weiche Lichtführung von der Öffnung links kommend taucht sowohl Modell als auch Raum in ein einheitliches Licht- und Schattenspiel, wodurch die einzelnen Elemente aneinandergebunden werden, sodass ein stimmiger Gesamteindruck entsteht. Auch wenn Petrus Christus für die Schilderung eines Innenraumes schon Vorläufer innerhalb seines Oeuvres hat, beweist er hier in der Auseinandersetzung mit neuen Vorbildern ein Überdenken der eigenen Bildideen.

Das Konzept, auch Porträts mit einer Innenraumdarstellung zu verbinden, ist als Bilderfindung des Petrus Christus in fast allen erhaltenen Porträts umgesetzt. Einzig das *Bildnis eines Mannes* in Los Angeles lässt sich ob seines monochrom dunklen Hintergrundes nicht in die Diktion dieser Darstellungsform eingliedern. Da das Grundschema des Bildes ebenso wie die Modellierung der Gesichtszüge des Mannes an Bilder italienischer Zeitgenossen denken lassen, kann man einerseits auf künstlerischen Austausch, andererseits eventuell sogar auf Vorgaben des Auftraggebers schließen.²⁶¹ Mit dem einfarbigen Hintergrund fällt das Bild jedenfalls aus der Reihe der Eckraumporträts heraus und lässt auch keine Schlüsse auf eine Verankerung des Porträtierten in einem Raum zu.

Gilt bei früheren Porträts das Hauptaugenmerk des Petrus Christus eher einer originellen Bildidee als deren perfekter Umsetzung, ändert sich dies bei seinem *Bildnis einer jungen Dame*. Das exquisite Spiel von Licht und Schatten auf dem Gesicht des Mädchens, das zu einer eleganten Geometrisierung der Gesichtszüge führt, setzt sich in der

²⁶¹ Vgl. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 154-156.

Innenraumdarstellung kaum fort.²⁶² Die junge Dame wird nicht mehr in einen dynamisch wirkenden Eckraum gesetzt, sondern parallel zur dunklen, halbhoch vertäfelten Hintergrundwand platziert. Dadurch weichen momenthafte Anspielungen einer Statik im Bild, die nur durch den wachen Blick des Mädchens durchbrochen wird.²⁶³ Dass sich innovative Raumideen bei den Porträts diametral zur zunehmenden Plastizität der Modellierung der Gesichter verhalten, mag verwundern. Da der Bildraum hier der Funktion des Bildes als Porträt untergeordnet wird, kommt ihm eher eine Rahmungs- als eine Kontextualisierungsfunktion zu, dennoch sind Raum und Figur aufeinander bezogen. Der Bildhintergrund bietet zwar durch die zurückgenommene Farbigkeit eine ideale Folie für das kontrastreiche Kolorit der Dargestellten, wird durch sie aber doch als Raum begreifbar gemacht. Trotz aller räumlichen Zurückhaltung wird eine gewisse Tiefenwirkung dadurch offensichtlich, dass das Mädchen rechts einen Schatten auf die Wand wirft. Dieser Schatten impliziert nicht nur eine kontinuierliche Lichtquelle, er bildet auch eine Klammer, die die beiden Bildkomponenten – Mädchen und Raum – zusammenfasst.

Allgemein gesprochen lässt sich also bei den Porträts des Petrus Christus eine immer stärker werdende Verschränkung von Modell und Raum beobachten. Trotz unterschiedlicher Lösungsansätze gelingt es dem Maler nicht nur, durch immer raffiniertere Schattenspiele den Dargestellten Präsenz zu verleihen, er kann auch eigenständige Bildideen in Auseinandersetzung mit verschiedenen Vorbildern weiterentwickeln. Die Einbeziehung seiner Interessenschwerpunkte Räumlichkeit und Plastizität führt also auch auf dem Gebiet des Porträts zu innovativen Bildkonzepten, in denen Petrus Christus darstellerische Brillanz erreicht.

²⁶² Vgl. Upton 1990, S. 30-32.

²⁶³ Vgl. Upton 1990, S. 30-32.

III. Conclusio

Petrus Christus' Oeuvre lässt sich *grosso modo* als kontinuierliches Streben nach bestmöglicher Darstellung von Dreidimensionalität begreifen. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Gesichtspunkt der gestalterischen Teilbereiche Räumlichkeit und Plastizität erfasst demnach die Kerninteressen des Künstlers. Folglich ist es auch wenig verwunderlich, dass sich seine künstlerische Entwicklung anhand dieser beiden Aspekte am besten nachzeichnen lässt.

Als Ortsfremder nach Brügge kommend, versucht sich Petrus Christus zunächst an Übernahmen von der lokal bestimmenden Künstlergröße Jan van Eyck. Ob aus taktischen Gründen oder aus persönlicher Faszination, intensiver Kontakt mit Werken oder Zeichnungen des Meisters, der zu dieser Zeit bereits verstorben war, regte Petrus Christus zur wiederholten Auseinandersetzung mit eyckischen Gestaltungstraditionen an. Jan van Eycks Bilder zeichnen sich zwar durch bildinhaltlichen Reichtum und darstellerische Intensität aus, bieten aber kaum Anhaltspunkte für die komplexeren Raumstrukturen, die Petrus Christus umsetzen möchte. Auf der Basis von Jan van Eyck alleine kann Petrus Christus seine ambitionierten Bildideen nicht angemessen realisieren. Dadurch fällt er im Vergleich zu van Eyck ab und kann Vorhandenes durch Imitation nicht überzeugend in sein Werk übertragen. Mit dem Problem, Jan van Eycks Bildsprache schwer modernisieren und weiterentwickeln zu können, sah sich wohl nicht nur Petrus Christus konfrontiert. Jan van Eyck erreicht in seinen Werken eine gestalterische Dichte, die kaum zur kreativen Neuinterpretation anregt, weswegen sich Petrus Christus und auch weitere anonyme Eyck-Nachfolger nur selten daran messen.

War das Werk Jan van Eycks zu Beginn von Petrus Christus' Künstlerkarriere noch ein wichtiger Bezugspunkt, wendet er sich auf der Suche nach neuen Raumlösungen dem zweiten Traditionsstrang der altniederländischen Malerei zu. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden konzentrieren sich eher auf Rhythmisierung und Abstraktion der Formen denn auf die feingliedrige Malweise Jan van Eycks. Vor allem Rogier als bestimmende Künstlerpersönlichkeit der Niederlande um 1450 bietet Petrus Christus ein neues Repertoire für Figuren- und Raumdarstellung. In der Rezeption fremder Bildideen agiert Petrus Christus aber schon wesentlich freier als bei den Bildern Jan van Eycks. Grundstrukturen werden bei ihm zwar immer noch übertragen anstatt selbst kreiert, aber auch reflektiert umgeformt und neu interpretiert. Anstatt von direkten Kopien und Bildzitate kann man nun von Adaption und kreativer Transformation fremder Ideen sprechen.

Lässt sich sein künstlerischer Werdegang als zunächst mehr, später weniger starke Anlehnung an fremde Räumlichkeitskonzepte subsumieren, erreicht Petrus Christus spätestens mit dem Einsatz der Zentralperspektive gestalterische Eigenständigkeit. Mit der Adaption fremder Ideen hat er sich ausreichend Vokabular angeeignet, das ihm nun die Umsetzung von Dreidimensionalität in Bezug auf Raum und Figuren ermöglicht. Neuartig sind hierbei nicht unbedingt Bildthemen oder Einzelelemente, sie werden von Petrus Christus aber dazu verwendet, Räumlichkeit und Plastizität bestmöglich zu transportieren. Figuren werden so platziert, dass Modellierung an ihnen optimal zur Geltung gebracht werden kann, ohne Abstriche bei der Komposition machen zu müssen. Dem Raum werden zwar nicht alle anderen Komponenten untergeordnet, er wird aber von Petrus Christus zu einem gleichberechtigten Bildbestandteil aufgewertet. In der Realisierung von komplexen Raumkonzepten, die durch strategisch platzierte Figuren ergänzt werden, geht Petrus Christus über Vorbilder hinaus und erreicht so auf seinem Hauptinteressensgebiet eine Innovation.

Bemerkenswert an Petrus Christus' Bemühen um räumliche Darstellung ist deren Omnipräsenz im Werk des Künstlers. Szenen mit mehreren Figuren in einem Raum zu lokalisieren und ihnen durch die Gestaltung der Gewänder Plastizität zu verleihen ist zwar umsetzungsmäßig anspruchsvoll, aber konzeptionell kaum bahnbrechend. Diese Gestaltungselemente jedoch auch in Porträts einzubringen, kann als einer der wichtigsten Beiträge des Petrus Christus bezeichnet werden. Seine immer überzeugendere Modellierung der Figuren überträgt der Künstler auf die Gesichter der Porträtierten, sodass sich auch hier seine zunehmende Beherrschung von Licht- und Schattenwurf manifestiert. Das Prinzip, Personen in einem mehr oder weniger konkreten Raum zu verorten, wendet Petrus Christus schon sehr früh an. Daher mag es zunächst überraschen, dass die Darstellung des Raumes an sich im Gegensatz zur Modellierung nicht notwendigerweise komplexer wird. Die Steigerung des Künstlers bezieht sich hier nämlich weniger auf die Raumstruktur, als vielmehr auf das immer harmonischere Zusammenspiel von porträtierter Person und umgebendem Raum.

Petrus Christus' Eigenleistungen auf dem Gebiet von Räumlichkeit und Plastizität sind zwar unverkennbar, doch nahmen etliche Kunsthistoriker seine zahlreichen Kopien und Übernahmen von Künstlerkollegen zum Anlass, die Qualität seiner Werke im Allgemeinen dennoch in Frage zu stellen. Originalität wird zum maßgeblichen Kriterium für die Einschätzung seiner Werke, ein Anspruch, der sich in gewisser Weise aus dem Geniegedanken des Italien des 16. Jahrhunderts speist. Petrus Christus wurde so letztendlich in ein Beurteilungskorsett gepresst, für das er hundert Jahre zu früh malt und

das auch nicht die Gegebenheiten des flämischen Kunstmarktes berücksichtigt. Vor allem in ihrer Herabwürdigung von Kopien, in denen Petrus Christus sogar neu kontextualisiert und teilweise optimiert, ziehen Kritiker kaum einen möglichen konkreten Kundenwunsch oder den Geschmack der Zeit in Betracht und schließen eher auf mangelndes Können als auf Reverenz gegenüber geschätzten Künstlerkollegen. Trotz oder gerade wegen der Beschäftigung mit Vorbildern gelingt es Petrus Christus in seinen Bildern, Räumlichkeit und Plastizität von Imitation über Adaption bis hin zu Innovation zu entwickeln.

Literaturverzeichnis

Bé 1997

Kenneth Bé, Geological Aspects of Jan van Eyck's "Saint Francis Receiving the Stigmata", in: J.R.J van Asperen de Boer, Kenneth Bé et al. (Hg.), Jan van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata, Milan 1997.

Beenken 1937

Herrmann Beenken, The Annunciation of Petrus Christus in the Metropolitan Museum and the Problem of Hubert van Eyck, in: The Art Bulletin, 19, 1937, S. 220-241.

Belting/Eichberger 1983

Hans Belting/Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

Bruyn 1957

Josua Bruyn, Van Eyck Problemen. De Levensbron het werk van een leerling van Jan van Eyck, Utrecht 1957.

Buck 1995

Stephanie Buck, Petrus Christus's Berlin Wings and the Metropolitan Museum's Eyckian Diptych, in: Maryan Ainsworth (Hg.), Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach, New York/Tournhout 1995, S. 65-84.

Campbell 1990

Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, London/New Haven 1990.

Collier 1975

James Collier, Linear Perspective in Flemish Painting and the Art of Petrus Christus and Dirk Bouts, Phil. Diss. (unpubl.), Michigan 1975.

Dezarrois 1932

André Dezarrois, Un Tableau Inconnu de Jean van Eyck?, in: La Revue de l'Art. Revue de l'Art ancien et moderne, 36, 1932, S. 171-176.

Dhanens 1980

Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Königsstein im Taunus 1980.

Edgerton 1976

Samuel Edgerton, The Renaissance rediscovery of linear perspective, New York 1976.

Elkins 1991

James Elkins, On the Arnolfini Portrait and the Lucca Madonna. Did Jan van Eyck have a Perspectival System?, in: The Art Bulletin, 73, 1991, S. 53-62.

Falque 2015

Ingrid Falque, The Exeter Madonna. Devotional portrait and spiritual ascent in Early Netherlandish Painting, in: *Oon Geestelijk Erf*, 83, 2015, S. 219-249.

Friedländer 1925

Max Friedländer, Neues über Petrus Christus, in: *Kunstwanderer*, 1925, S. 297-298.

Friedländer 1967

Max Friedländer, Early Netherlandish Painting. The van Eycks – Petrus Christus, Vol 1, Leyden 1967.

Gellman 1970

Lola B. Gellman, The “Death of the Virgin” by Petrus Christus. An Altar-Piece Reconstructed, in: *The Burlington Magazine*, 112, 1970, S. 146-148.

Gifford 1999

Melanie Gifford, Van Eyck’s Washington Annunciation. Technical Evidence for Iconographic Development, in: *The Art Bulletin*, 81, 1999, S. 108-116.

Gludovatz 2005

Karin Gludovatz, Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54, 2005, S. 115-176.

Hand 1992

John Oliver Hand, *Salve Sancta Facies*. Some Thoughts on the Iconography of the “Head of Christ” by Petrus Christus, in: *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, S. 7-18.

Harbison 1995

Craig Harbison, Fact, Symbol, Ideal. Roles for Realism in Early Netherlandish Painting, in: Maryan Ainsworth (Hg.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York/Tournhout 1995, S. 21-35.

Jones 2000

Sue Jones, The Use of Patterns by Jan van Eyck’s Assistants and Followers, in: Susan Foister (Hg.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout 2000, S. 197-207.

Kat. Ausst. Frick Collection 2018

Emma Chapron (Hg.), *The Charterhouse of Bruges. Jan van Eyck, Petrus Christus and Jan Vos*, (Kat. Ausst. Frick Collection, New York 2018/2019), New York 2018.

Kat. Ausst. Groeningemuseum 2002

Till Holger Borchert (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden*, (Kat. Ausst., Groeningemuseum, Brügge 2002), Stuttgart 2002.

Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1986

Guy Bauman (Hg.), Early Flemish Portraits 1425-1525, (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 1986), New York 1986.

Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994

Maryan Ainsworth (Hg.), Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 1994), New York 1994.

Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1998

Maryan Ainsworth/Keith Christianson (Hg.), From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art, (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 1998), New York 1998.

Kat. Ausst. Rubenshaus 2002

Fritz Koreny (Hg.), Altniederländische Zeichnungen. Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, (Kat. Ausst. Rubenshaus, Antwerpen 2002), Antwerpen 2002.

Kat. Ausst. Städel Museum 1995

Jochen Sander (Hg.), Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt 1995), Mainz 1995.

Kat. Ausst. Städel Museum 2009

Stephan Kemperdick/Jochen Sander (Hg.), Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, (Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt 2008/2009, Gemäldegalerie, Berlin 2009), Ostfildern 2009.

Kat. Slg. Frick Collection 1968

Frick Collection (Hg.), The Frick Collection. An illustrated catalogue. Paintings: American, British, Dutch, Flemish and German, (Kat. Slg. Frick Collection New York), New York 1968.

Kat. Slg. National Gallery 1999

Lorne Campbell, The fifteenth century Netherlandish schools, (Kat. Slg. National Gallery London), London 1999.

Kat. Slg. Städel Museum 1993

Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550, (Kat. Slg. Städel Museum Frankfurt), Mainz 1993.

Köhne 1977

Carl Ernst Köhne, Kausalitäten gegensätzlicher Raumdarstellungen in der altniederländischen Malerei, in: Archiv für Kulturgeschichte, 49, 1977, S. 390-425.

Lane 1970

Barbara G. Lane, Petrus Christus. A reconstructed Triptych with an Italian Motif, in: The Art Bulletin, 52, 1970, S. 390-393.

Martens 1990

Maximiliaan P. J. Martens, New Information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of His Brussels "Lamentation", in: *Simiolus*, 20, 1990-1991, 5-23.

Martens 1994

Maximiliaan P. J. Martens, Petrus Christus. A Cultural Biography, in: Maryan Ainsworth (Hg.), *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 1994), New York 1994, S. 15-24.

Mensger 2002

Ariane Mensger, Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002.

Metzger 1995

Catherine Metzger, The Washington Nativity, in: Maryan Ainsworth (Hg.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York/Tournhout 1995, S. 167-174.

Milman 2013

Miriam Milman, Petrus Christus, un précurseur? Révélation de l'orfèvre dans son atelier (Saint Eloi, 1449) du Metropolitan Museum, in: Frédéric Elsig (Hg.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Paris 2013.

Myers 1978

Neil Marshall Myers, *Observations on the Origins of Renaissance Perspective*, Phil. Diss. (unpubl.), Columbia University 1978.

Nicolini 1925

Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925.

Niehr 2007

Klaus Niehr, *Konservierte Erinnerungen. Über einen Raum bei Petrus Christus*, in: Caroline Zöhl (Hg.), *Von Kunst und Temperament*, Turnhout 2007, S. 195-206.

Nuttall 2000

Paula Nuttall, *Jan van Eyck's Paintings in Italy*, in: Susan Foister (Hg.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout 2000, S. 169-182.

Nuttall 2006

Paula Nuttall, *From Flanders to Florence. The impact of Netherlandish painting. 1400 – 1500*, New Haven 2006.

Pächt 1926

Otto Pächt, *Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus*, in: *Belvedere*, 9-10, 1926, S. 155-166.

Pächt 1989

Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.

Pächt 1994

Otto Pächt, Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, hg. von Monika Rosenauer, München 1994.

Panhans-Bühler 1978

Ursula Panhans-Bühler, Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus, Phil. Diss. (ms.), Wien 1978.

Panofsky 1927

Erwin Panofsky, Die Perspektive als Symbolische Form, Leipzig 1927.

Panofsky 1935

Erwin Panofsky, The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altar Piece, in: Art Bulletin, 17, 1935, S. 419-442.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Paintings. Its Origins and Charakter, Harvard 1953.

Panofsky 1954

Erwin Panofsky, A Letter to Saint Jerome. A Note to the Relationship Between Petrus Christus and Jan van Eyck, in: Dorothy Miner (Hg.), Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton 1954, S. 102-108.

Passavant 1833

Johann David Passavant, Kunstreise durch England und Belgien. Nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1833.

Reynolds 2000

Catherine Reynolds, The King of Painters, in: Susan Foister (Hg.), Investigating Jan van Eyck, Turnhout 2000, S.1-16.

Richter 1974

Burkard Richter, Untersuchungen zum Werk des Petrus Christus, Phil. Diss. (unpubl.), Heidelberg 1974.

Ridderbos/Buren/Veen 2005

Bernhard Ridderbos/Anne Buren/Henk van Veen, Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research, Amsterdam 2005.

Robb 1936

David M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth Centuries, in: The Art Bulletin, 18, 1936, S. 480-526.

Rohlmann 2001

Michael Rohlmann, Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles, in: Bert Cardon/Maurits Smeyers/Roger van Schoute/Hélène Verougstraete, Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven 26-28 November 1998), Leuven/Paris/Sterling 2001, S. 163-178.

Rothstein 2005

Bret Rothstein, Sight and spirituality in early Netherlandish painting, Cambridge 2005.

Russell 1978

John M. Russell, The Iconography of the Friedsam Annunciation, in: The Art Bulletin, 60, 1978, S. 24-27.

Schabacker 1974

Peter Schabaker, Petrus Christus, Utrecht 1974.

Scholtens 1938

H. J. J. Scholtens, Jan van Eyck's „H. Maagd met den Kartuizer“ en de Exeter Madonna te Berlijn, in: Oud Holland, 67, 1938, S. 157-166.

Schöne 1937

Wolfgang Schöne, Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 58, 1937, S. 153-181.

Schöne 1939

Wolfgang Schöne, Die großen Meister der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Hubert van Eyck bis Quinten Massys, Leipzig 1939.

Steefel 1962

Lawrence Steefel, An Unnoticed Detail in Petrus Christus' Nativity in the National Gallery, Washington, in: Art Bulletin, 44, 1962, S. 237-238.

Sterling 1971

Charles Sterling, Observations on Petrus Christus, in: The Art Bulletin, 53, 1971, S. 1-26.

Trowbridge 2005

Mark Trowbridge, The Cleveland St. John the Baptist Attributed to Petrus Christus and Philipp the Good's Triumphal Entry into Bruges (1440), in: Edelgard DuBruck/Barbara Gusick, Fifteenth Century Studies, Woodbridge 2005, S. 162-189.

Upton 1990

Joel M. Upton, Petrus Christus. His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting, Pennsylvania 1990.

Vasari 1906

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Bd. 7, hg. von Gaetano Milanesi, Firenze 1906.

Velden 1998

Hugo van der Velden, *Unflocking St. Eloy. Petrus Christus's "Vocational Portrait of a Goldsmith"*, in: *Simiolus*, 26, 1998, S. 242-276.

Verougstraete/Schoute 1995

Hélène Verougstraete/Roger van Scoute, *La Lamentation de Petrus Christus*, in: Maryan Ainsworth (Hg.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York/Tournhout 1995, S. 193-204.

Vos 1999

Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.

Waagen 1824

Gustav Waagen, *Extrait de un letter de M. le docteur Waagen, au secrétaire de la Société des Beaux-Arts à Gand*, in: *Messenger des sciences et des arts*, 1824, S. 438-50.

Ward 1968

John L. Ward, *A New Look at the Friedsam Annunciation*, in: *Art Bulletin*, 50, 1968, S. 184-187.

Weale 1903

William H. J. Weale, *The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902*, in: *The Burlington Magazine*, 1, 1903, S. 41-52.

Weale 1909

William H. J. Weale, *Les Christus*, in: *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 59, 1909, S. 97-120.

Werkliste Petrus Christus

Signierte Gemälde

Bildnis des Edward Grymeston, 1446, National Gallery, London

Bildnis eines Kartäusers, 1446, Metropolitan Museum of Art, New York

Maria lactans, 1449, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen

Goldschmied in seinem Laden, 1449, Metropolitan Museum of Art, New York

Verkündigung, Christi Geburt und Jüngstes Gericht (Berliner Flügel), 1452, Gemäldegalerie, Berlin

Verkündigung, 1452, Groeningemuseum, Brügge

Christi Geburt, 1452, Groeningemuseum, Brügge

Beweinung Christi, um 1455, Königliches Museum der Schönen Künste, Brüssel

Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus, 14*7 (1457?), Städel Museum, Frankfurt

Zugeschriebene Gemälde nach Standort

Bildnis eines jungen Mannes, um 1450, National Gallery, London

Ecce Homo, um 1445, Metropolitan Museum of Art, New York

Beweinung, um 1450, Metropolitan Museum of Art, New York

Friedsam Verkündigung, um 1450, Metropolitan Museum of Art, New York

Flügel mit Stifter und Stifterin, um 1455, National Gallery of Art, Washington

Geburt Christi, um 1465, National Gallery of Art, Washington

Exeter-Madonna, um 1450, Gemäldegalerie, Berlin

Bildnis einer jungen Dame, um 1470, Gemäldegalerie, Berlin

Flügel mit Johannes dem Täufer und Hl. Katharina, um 1460, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (zerstört)

Hl. Antonius mit Stifter, um 1450, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Johannes der Täufer, um 1445, Cleveland Museum of Art

Schmerzensmann, um 1450, Birmingham Museum and Art Gallery

Madonna mit Kind in einem Bogen, um 1455, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Madonna mit Kind in einer Halle, um 1460, Museo del Prado, Madrid

Madonna zum dürren Baum, um 1465, Thyssen-Bornemisza Foundation, Madrid

Porträt eines Mannes, um 1465, Los Angeles County Museum of Art

Madonna in der Stube (Kansas City Madonna), um 1470, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Hl. Katharina, um 1450 (?), ehem. Sammlung Maurizio D'Alta, Standort unbekannt

Kalvarienberg, um 1445 (?), ehem. Museum Dessau, zerstört

Geburt Christi, um 1460 (?), ehem. Henry Goldman Collection, Standort unbekannt

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 78.
- Abb. 2: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 103.
- Abb. 3: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 24.
- Abb. 4: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 34.
- Abb. 5: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 14.
- Abb. 6: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 27.
- Abb. 7: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 137.
- Abb. 8: Friedländer 1967, Tafel 56.
- Abb. 9: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 73.
- Abb. 10: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 104.
- Abb. 11: Craig Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism, London 1991, S. 81.
- Abb. 12: Kat. Ausst. Frick Collection 2018, S. 99.
- Abb. 13: Pächt 1989, Farbtafel 5.
- Abb. 14: Pächt 1989, Farbtafel 15.
- Abb. 15: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 183.
- Abb. 16: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 69.
- Abb. 17: Dhanens 1980, S. 354.
- Abb. 18: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1998, S. 223.
- Abb. 19: Mensger 2002, S. 40.
- Abb. 20: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 118.
- Abb. 21: Pächt 1989, Farbtafel 20.
- Abb. 22: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 192.
- Abb. 23: Pächt 1989, S. 166.
- Abb. 24: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 225.
- Abb. 25: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 70.
- Abb. 25: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 224.
- Abb. 27: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 119.
- Abb. 28: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 351.
- Abb. 29: Dezarrois 1932, S. 174.
- Abb. 30: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 97.
- Abb. 31: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 97
- Abb. 32: Andrée de Bosque, Quentin Metsys, Bruxelles 1975, S. 191.
- Abb. 33: Pächt 1989, Farbtafel 11.
- Abb. 34: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 286.

- Abb. 35: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 87.
- Abb. 36: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 92.
- Abb. 37: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 53.
- Abb. 38: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 26.
- Abb. 39: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 96.
- Abb. 40: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 126.
- Abb. 41: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 31.
- Abb. 42: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 305.
- Abb. 43: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 203.
- Abb. 44: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 159.
- Abb. 45: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 158.
- Abb. 46: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 65.
- Abb. 47: Pächt 1989, Farbtafel 13.
- Abb. 48: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 132.
- Abb. 49: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 245.
- Abb. 50: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 361.
- Abb. 51: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 143.
- Abb. 52: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 171.
- Abb. 53: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 144.
- Abb. 54: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 352.
- Abb. 55: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 60.
- Abb. 56: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 147.
- Abb. 57: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 87.
- Abb. 58: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 86.
- Abb. 59: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 93.
- Abb. 60: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 54.
- Abb. 61: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 279.
- Abb. 62: Kat. Ausst. Städel Museum 2009, S. 267.
- Abb. 63: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 155.
- Abb. 64: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 1994, S. 167.
- Abb. 65: Dhanens 1980, S.182.

Abbildungen



Abb. 1: Petrus Christus, *Johannes der Täufer*, um 1445,
Öl auf Holz, 40x12,5 cm, Cleveland Museum of Art.



Abb. 2: Petrus Christus, *Madonna und Kind mit hl. Barbara und Jan Vos (Exeter-Madonna)*, um 1450 (?), Öl auf Holz, 19,5x14 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 3: Petrus Christus, *Verkündigung, Christi Geburt und Jüngstes Gericht* (Berliner Flügel), 1452, Öl auf Holz, je 134x56 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 4: Hubert und Jan van Eyck, *Genter Altar*, 1420-1432, Öl auf Holz, 375x520 cm, St. Bavo, Gent.

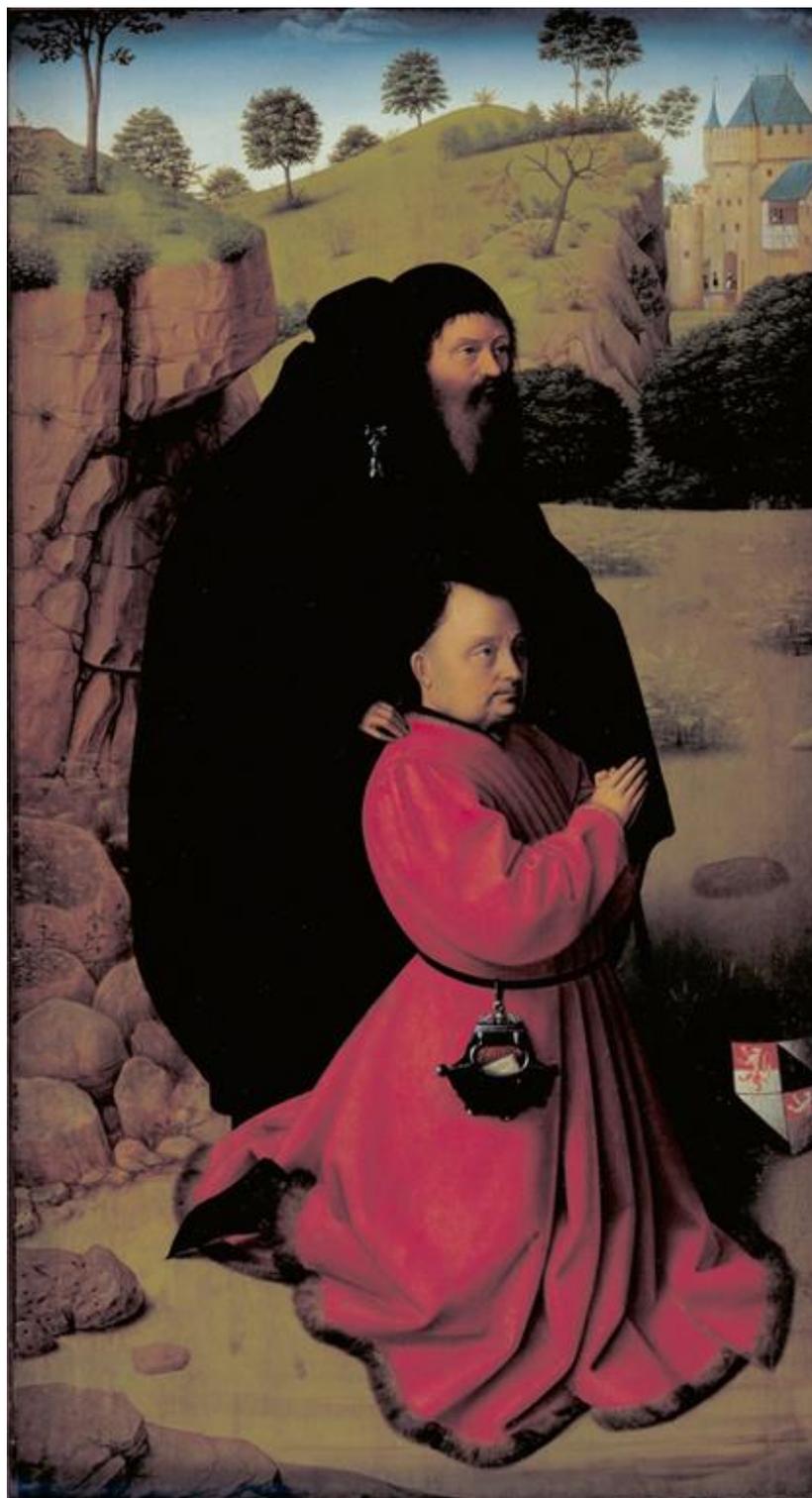


Abb. 5: Petrus Christus, *Hl. Antonius mit Stifter*, um 1450, Öl auf Holz, 59x32,7 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

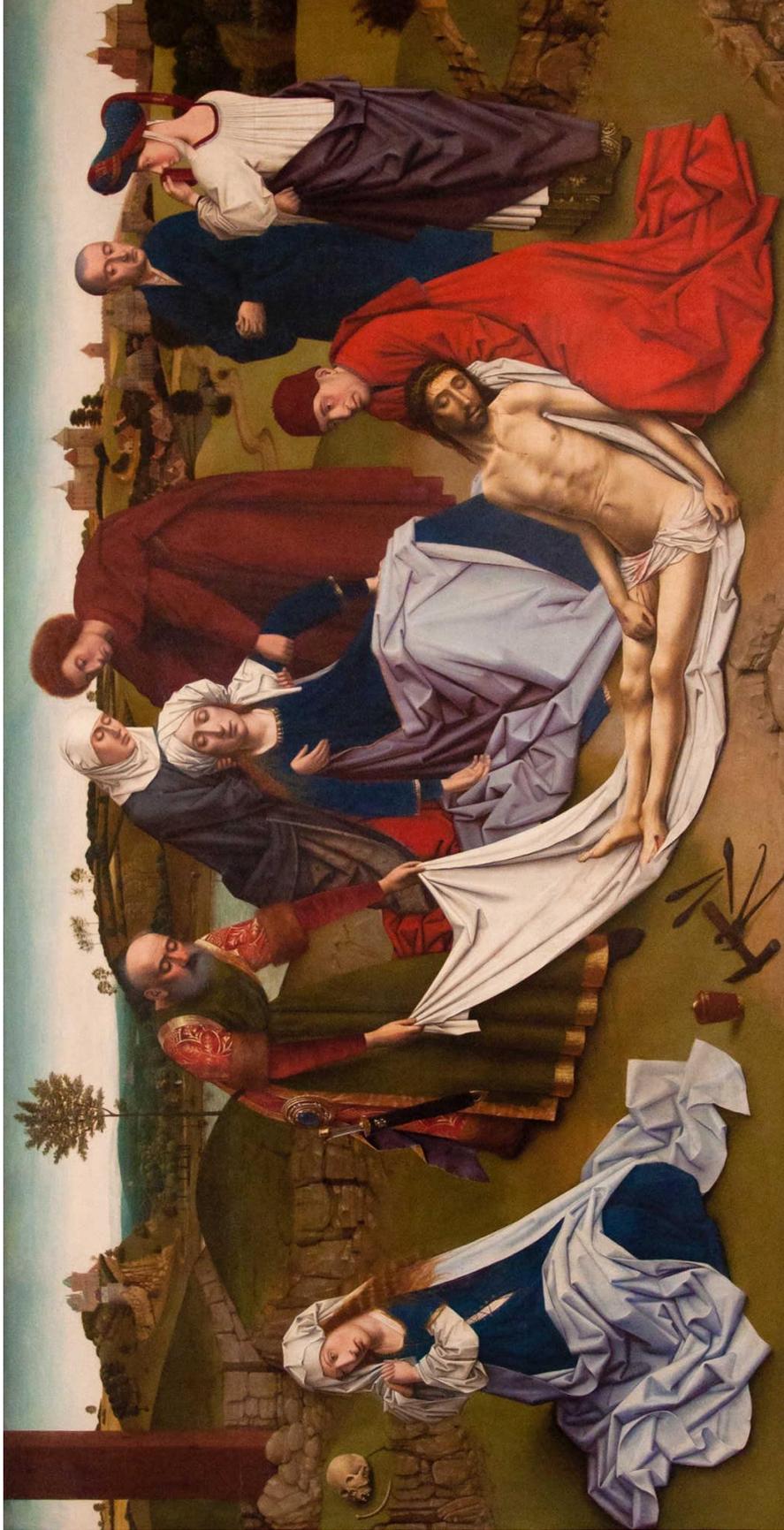


Abb. 6: Petrus Christus, *Beweinung Christi*, um 1455,
Öl auf Holz, 101x192 cm, Königliches Museum der Schönen Künste, Brüssel.



Abb. 7: Petrus Christus, *Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus*, 14*7 (1457?), Öl auf Holz, 46x44,6 cm, Städel Museum, Frankfurt.



Abb. 8: Jan van Eyck, *Die Stigmatisierung des hl. Franziskus*, um 1440, Pigment auf Holz, 12,4x14,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Abb. 9: Jan van Eyck (und Werkstatt), *Madonna mit Kind, den Heiligen Barbara und Elisabeth und Stifter*, 1441-43, Öl auf Holz, 47,3x61,3 cm, Frick Collection, New York.



Abb. 10: Jan van Eyck, *Madonna mit Kanzler Rolin*, um 1436, Öl auf Holz, 66x62 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 11: Jan van Eyck, *Lucca-Madonna*, um 1437/38, Mischtechnik auf Holz, 65,7x49,6 cm, Städel Museum, Frankfurt.



Abb. 12: Kopie nach Jan van Eyck, *Madonna mit Stifter Petrus Wyts (Maelbeke-Madonna, Detail)*, um 1600, Öl auf Holz, 172x99 cm, Groeningemuseum, Brügge.



Abb. 13: Jan van Eyck, *Madonna in der Kirche*, um 1438-40, Öl auf Holz, 31x14 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 14: Jan van Eyck, *Madonna am Brunnen*, 1439, Öl auf Holz, 19x12cm, Königliches Museum für schöne Künste, Antwerpen.



Abb. 15: Südniederländischer Meister (Petrus Christus?), *Madonna mit Stifter* (*Maelbeke-Madonna*), um 1450, Silberstift auf grundiertem Papier, partiell zart gelb laviert, 27,8x18 cm, Albertina, Wien.

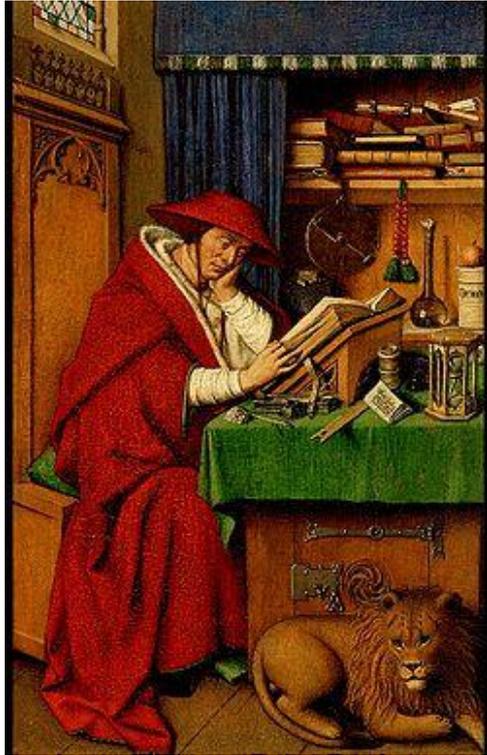


Abb. 16: Nachfolger Jan van Eyck, *Hl. Hieronymus im Gehäuse*, 1442 (?), Öl auf Papier auf Holz, 20,5x13,3 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Abb. 17: Niederländischer Meister (?), *Der Lebensbrunnen*, um 1430-40, Öl auf Holz, 181x116 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 18: Niederländischer Meister, *Madonna mit Kind in der Nische*, um 1500, Öl auf Holz, 58,4x38,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 19: Jan Gossaert, gen. Mabuse, *Doria-Diptychon* (Detail), um 1513, Öl auf Holz, 40,2x22 cm, Galleria Doria Pamphillii, Rom.



Abb. 20: Petrus Christus, *Verkündigung*, um 1450,
Öl auf Holz, 77,5x64,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 21: Jan van Eyck (?), *Drei Marien am Grabe*, um 1425 (?), Öl auf Holz, 90x71 cm, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 22: Meister von Merode, *Merode-Altar*, 1427-32, Öl auf Holz, 64,5x117,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 23: Jan van Eyck, *Verkündigung*, um 1432, Öl auf Leinwand (von Holz übertragen), 92,7x36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 24: Meister von Flémalle, *Verkündigung*, 1420 – 1425, Öl auf Holz, 76x70 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 25: Jan van Eyck, *Hl. Barbara*, 1437, Silberstift und Pigmente auf Holz, 41,4x27,8 cm, Königliches Museum für schöne Künste, Antwerpen.



Abb. 26: Meister von Flémalle, *Verlöbnis Mariens*, 1420-30, Öl auf Holz, 77x88 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 27: Melchior Broederlam, *Kreuzigungsaltar*, 1394-99, Öl und Tempera auf Holz, 166,5x124,9 cm, Museum der Schönen Künste, Dijon.



Abb. 28: Rogier van der Weyden, *Hl. Apollonia und Hl. Margarethe*, um 1445, Öl auf Holz, 51,5x27,4 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

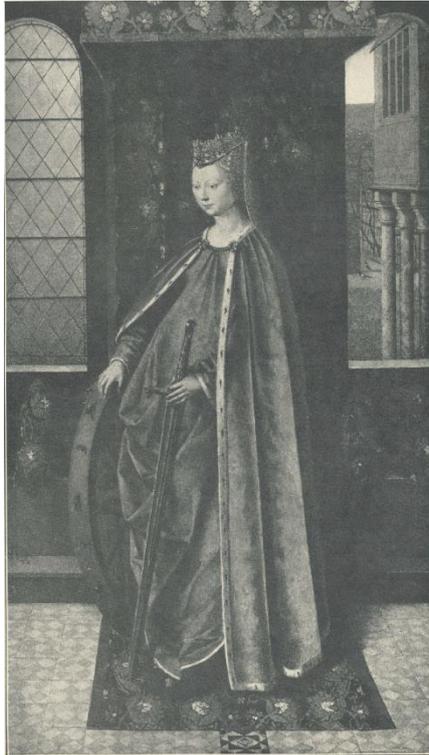


Abb. 29: Petrus Christus, *Hl. Katharina*, um 1450 (?),
Öl auf Holz, 59,3x33,4 cm, Standort unbekannt.



Abb. 30: Petrus Christus, *Goldschmied in seinem Laden*, 1449,
Öl auf Holz, 98x85 cm, Metropolitan Museum, New York.



Abb. 30: Petrus Christus, *Goldschmied in seinem Laden* (Detail), 1449, Öl auf Holz, 98x85 cm, Metropolitan Museum, New York



Abb. 32: Quinten Massys, *Der Geldwechsler und seine Frau*, 1514, Öl auf Holz, 70,5x67 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 33: Jan van Eyck, sog. *Arnolfini-Hochzeit*, 1434, Öl auf Holz, 82x59,5 cm, National Gallery, London.



Abb. 34: Rogier van der Weyden, *Johannes der Täufer und Heinrich Werl*, 1438, Öl auf Holz, 101x47 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 35: Meister von Flémalle, *Madonna vor dem Ofenschirm (Salting-Madonna)*, um 1440, Tempera und Öl auf Holz, 63,4x48,5 cm, National Gallery, London.



Abb. 36: Petrus Christus, *Bildnis eines Kartäusers*, 1446, Öl auf Holz, 29,2x20,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 37: Petrus Christus, *Bildnis des Edward Grymeston*, 1446,
Öl auf Holz, 36x27 cm, National Gallery, London.

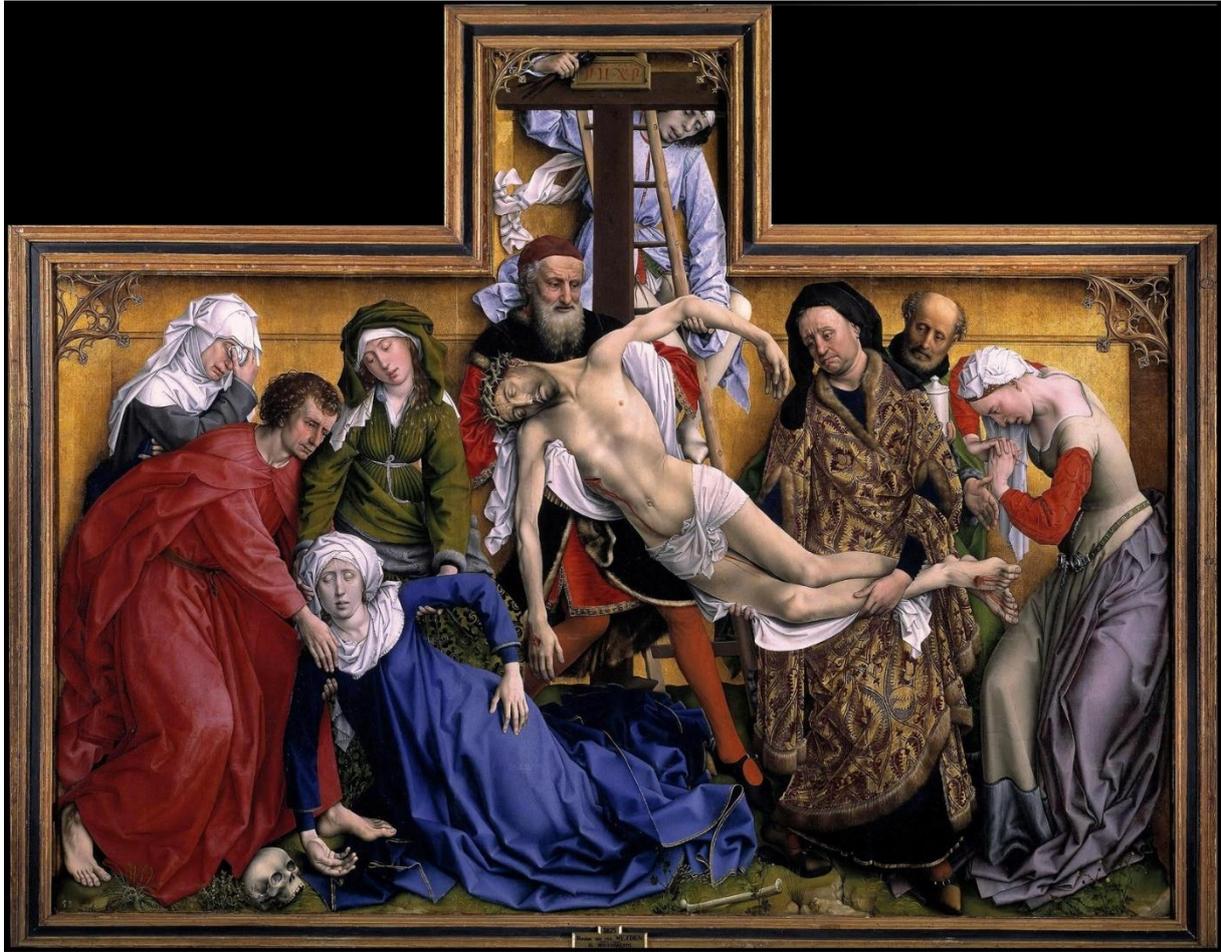


Abb. 38: Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme*, vor 1443, Öl auf Holz, 204,5x261,5 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 39: Rogier van der Weyden, *Columba-Altar*, um 1455, Öl auf Holz, 138x293 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 40: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, 1452, Öl auf Holz, 41x137 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 41: Jan van Eyck, *Kreuzigung und Jüngstes Gericht*, 1435 (?), Öl auf Leinwand (von Holz übertragen), je 56,5x19,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

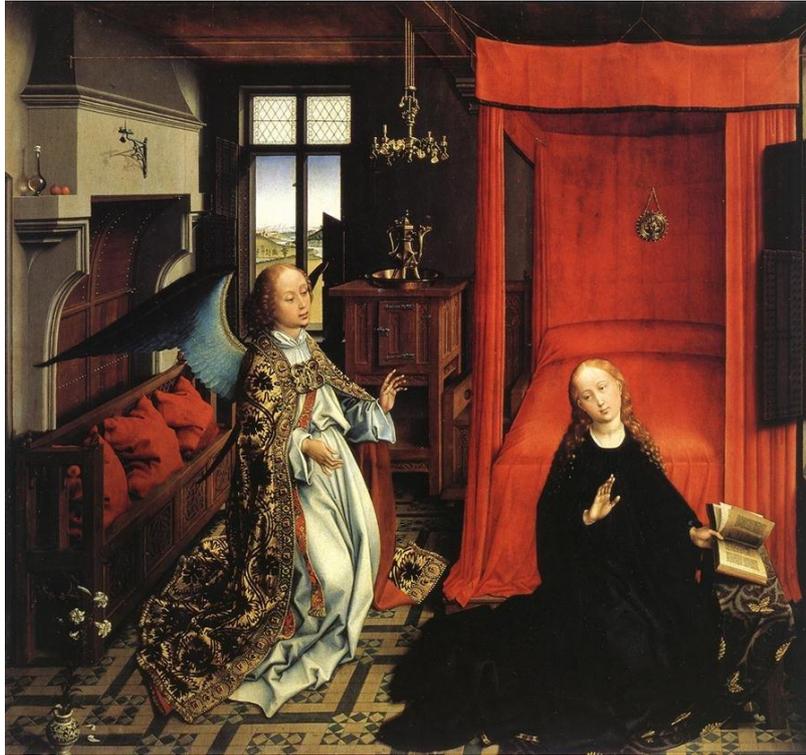


Abb. 42: Rogier v. d. Weyden, *Triptychon mit Verkündigung, Stifter und Heimsuchung Mariens* (Detail), um 1440, Öl auf Holz, 86,3x92,6 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 43: Meister von Flémalle, *Geburt Christi*, um 1425, Öl auf Holz, 84,1x69,9 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Abb. 44: Petrus Christus, *Geburt Christi*, um 1465,
Öl auf Holz, 130x97 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 45: Dirk Bouts, *Triptychon mit Marienleben* (Detail), um 1445, Öl auf Holz, 80x217 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 46: Rogier van der Weyden, *Madonna Durán*, 1435-38, Öl auf Holz, 100x52 cm, Museo del Prado, Madrid.

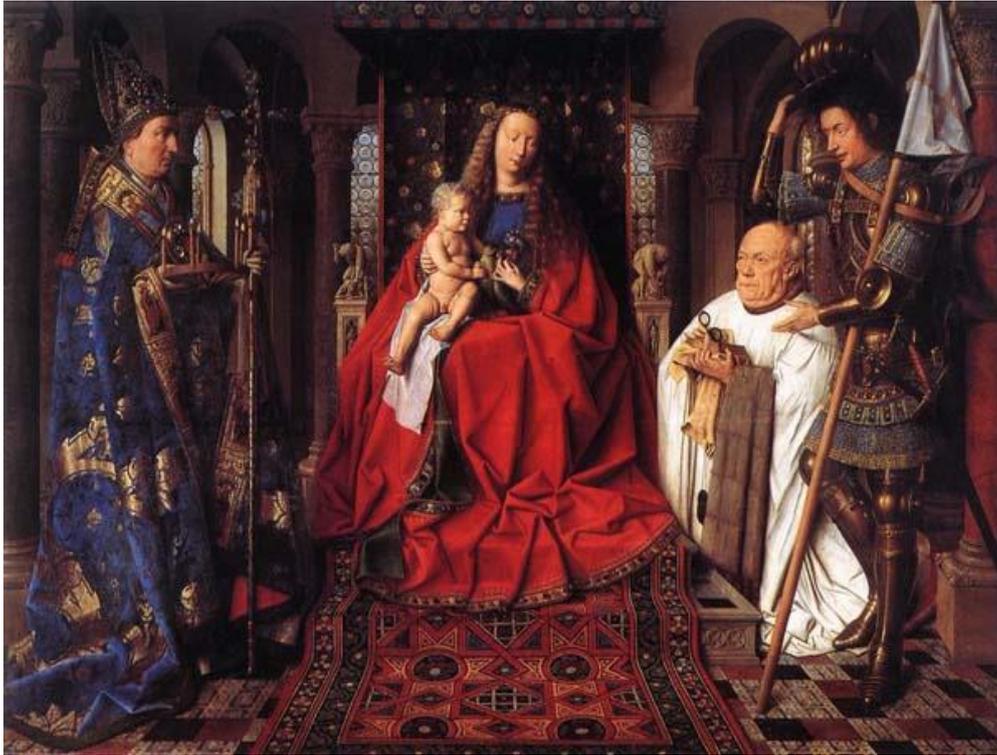


Abb. 47: Jan van Eyck, *Paele-Madonna*, 1434-36,
Öl auf Holz, 122x157 cm, Groeningemuseum, Brügge.



Abb. 48: Petrus Christus, *Bildnis eines Stifters und einer Stifterin*, um 1450,
Öl auf Holz, je 42x21,2 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 49: Meister von Flémalle, *Madonna mit Heiligen in einem Garten*, um 1440, Öl auf Holz, 119,8x148,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 50: Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, ca. 1453, Mischtechnik auf Holz, 53,1x37,5 cm, Städel Museum, Frankfurt.



Abb. 51: Petrus Christus, *Madonna mit Kind in einer Halle*, um 1460, Öl auf Holz, 49x34 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 52: Petrus Christus, *Madonna in der Stube* (*Kansas City Madonna*), um 1470, Öl auf Holz, 69,5x50,8 cm, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City.



Abb. 53: Dirk Bouts, *Madonna mit Kind und Engeln in einer Halle*, um 1468, Öl auf Holz, 53,8x39 cm, Museo de la Capella Real, Granada.



Abb. 54: Rogier van der Weyden, *Johannesaltar (Detail)*, um 1455, Öl auf Holz, 79x147 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

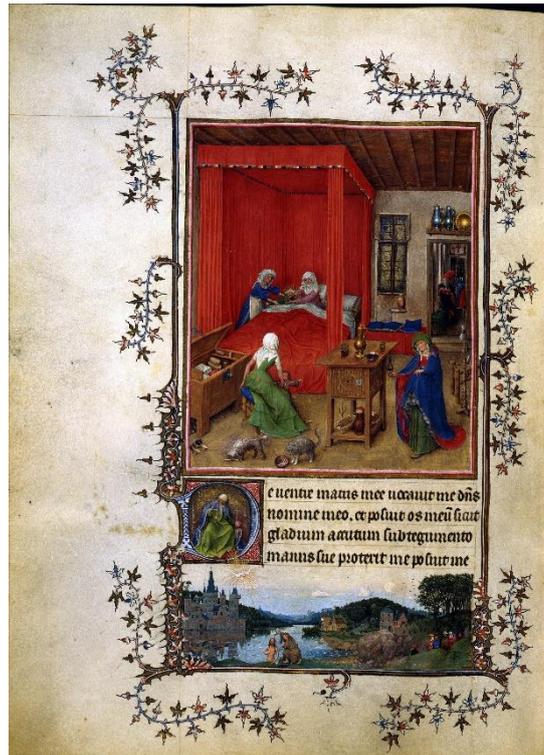


Abb. 55: Hand G, *Geburt Johannes des Täufers und Taufe Christi*, Turin-Mailänder Stundenbuch, fol. 93 v, um 1420, Tempera auf Pergament, Museo Civico, Turin.



Abb. 56: Nachfolger des Petrus Christus, *Marientod*, um 1460, Öl auf Holz, 171,1x138,4 cm, Timken Art Gallery, San Diego.

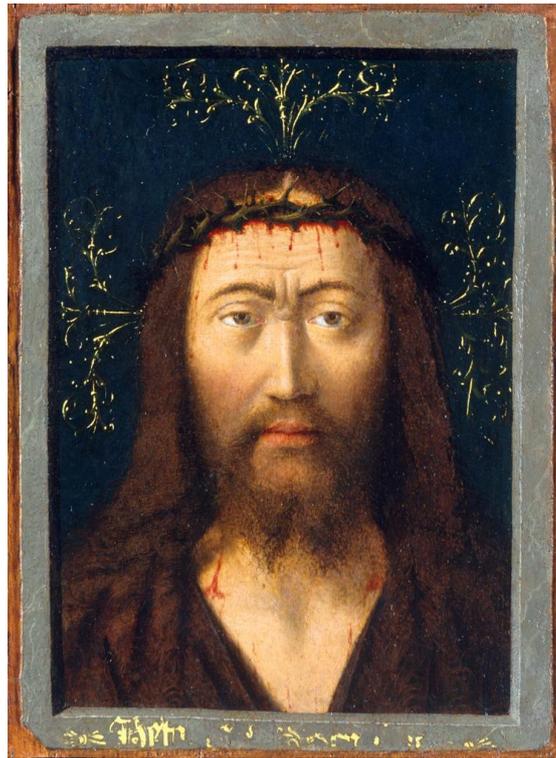


Abb. 57: Petrus Christus, *Ecce Homo*, um 1445, Öl auf Pergament auf Holz, 14,6x10,4cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

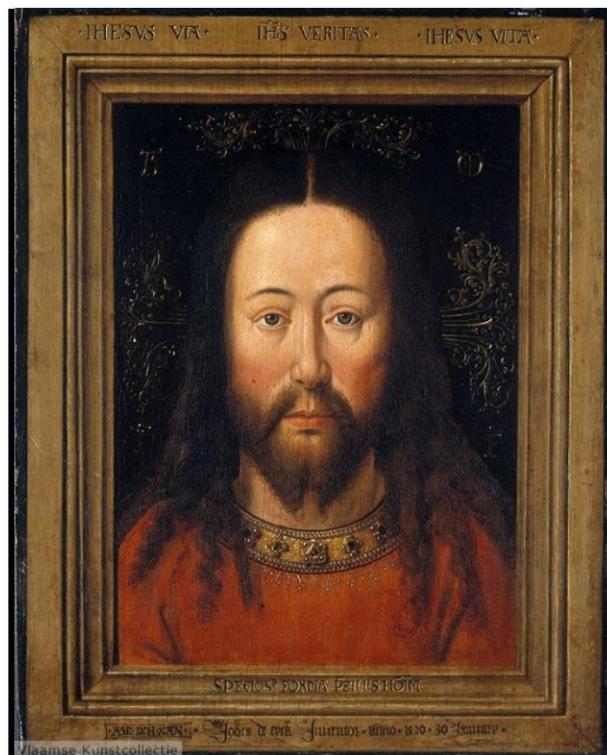


Abb. 58: Kopie nach Jan van Eyck, *Vera Ikon*, frühes 17. Jahrhundert, Öl auf Holz, 33,4x26,8 cm, Groningemuseum, Brügge.



Abb. 59: Jan van Eyck, *Bildnis des Jan de Leeuw*, 1436, Öl auf Holz, 24,5x19 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 60: Petrus Christus, *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1450, Öl auf Holz, 35,6x26,4 cm, National Gallery, London.



Abb. 61: Rogier van der Weyden, *Bildnis einer Dame*, um 1440, Öl auf Holz, 49,30x32,90 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 62: Meister von Flémalle, *Bildnis eines feisten Mannes*, um 1440, Öl auf Holz, 31,5x20,3 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 63: Petrus Christus, *Bildnis eines Mannes*, um 1465,
Öl auf Holz, 45,4x33,5 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 64: Petrus Christus, *Bildnis einer jungen Dame*, um 1470,
Öl auf Holz, 28x21 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 65: Jan van Eyck, *Leal Souvenir*, 1432,
Öl auf Holz, 33,3x18,9 cm, National Gallery, London.

Abstract

Diese Arbeit untersucht das Oeuvre des Brügger Malers Petrus Christus, wobei der Fokus auf der künstlerischen Umsetzung von Räumlichkeit und Plastizität liegt. Kern der Analyse ist der Umgang des Petrus Christus mit Vorbildern, wobei dieser Maler hier auch vom Verdacht der bloßen Imitation Jan van Eycks befreit werden soll. Das Prädikat „künstlerischer Erbe Jan van Eycks“ erhielt Petrus Christus eher aus dem Wunsch der Forschung, die sporadischen, anonymen Werke der van Eyck Nachfolge um einen historisch greifbaren Künstler zu ergänzen, als dass es sich aus seiner konstanten Verwendung von eyckischem Ausgangsmaterial begründet.

Da Petrus Christus seine Hauptinteressensgebiete Räumlichkeit und Plastizität nicht allein auf der Basis von Jan van Eyck weiterentwickeln kann, wird sein Werk mit weiteren Vertretern der *ars nova* wie dem Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden und Dirk Bouts zusammengeführt. Auf dieser Zusammenschau aufbauend wird diskutiert, inwieweit Petrus Christus Impulse dieser Maler in seine Bildgestaltung aufnimmt und Vorbilder selektiv adaptiert.

Eine innovative Gestaltung von Räumlichkeit und Plastizität erarbeitet Petrus Christus nicht nur durch kreative Rezeption und Rekontextualisierung fremder Bildideen, sondern vielmehr durch die Anwendung von neuen Darstellungsmethoden. Mit Hilfe der durch ihn in die altniederländische Malerei eingeführten Zentralperspektive erreicht Petrus Christus einerseits eine facettenreiche Raumdarstellung, andererseits gelingt es ihm, Figuren durch besonders plastische Modellierung in den Bildraum zu integrieren.

Um die allgemeinen Tendenzen im Werk des Petrus Christus zu illustrieren, werden nicht nur religiöse und profane Gemälde mit Personengruppen, die sich besonders für die dreidimensionale Darstellung von Raum und Figuren anbieten, herangezogen. Auch auf dem Gebiet des Porträts kann Petrus Christus seine räumlichen und plastischen Vorstellungen parallel zu seinen übrigen Werken vorantreiben.

Trotz oder gerade wegen der Beschäftigung mit Vorbildern entwickelt Petrus Christus in seinen Bildern Räumlichkeit und Plastizität von Imitation über Adaption bis hin zu Innovation und beweist damit seine künstlerische Eigenständigkeit.